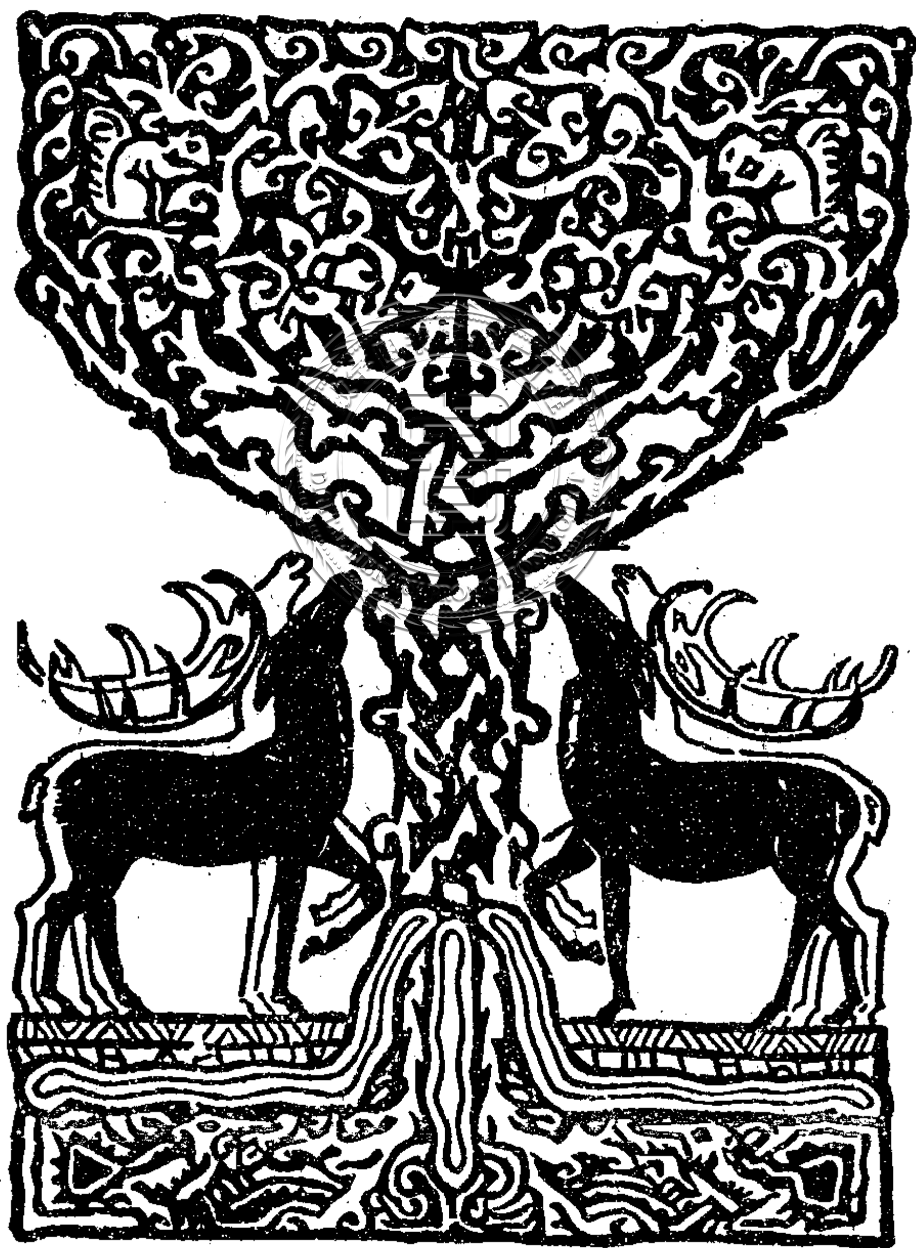
中華百科叢書

中國美術史

鄭昶編



上海中華書局印行

中華百科叢書

中國美術史

鄭昶編



中華書局印行



總序

這部叢書發端於十年前，計劃於三年前，中歷徵稿、整理、排校種種程序，至今日方能與讀者相見。在我們，總算是「愼重將事」，趁此發行之始，謹將我們「愼重將事」的微意略告讀者。

這部叢書之發行，雖然是由中華書局負全責，但發端卻由於我個人。所以敍此書，不得不先述我個人計劃此書的動機。

我自民國六年畢業高等師範而後，服務於中等學校者七八年。在此七八年間無日不與男女青年相處，亦無日不爲男女青年的求學問題所擾。我對於此問題感到較重要者有兩方面：第一是在校的青年無適當的課外讀物，第二是無力進校的青年無法自修。

現代的中等學校在形式上有種種設備供給學生應用，有種種教師指導

學生作業，學生身處其中似乎可以「不遑他求」了．可是在現在的中國，所謂中等學校的設備，除去最少數的特殊情形外，大多數都是不完不備的．而個性不同各如其面的中等學生，正是身體精神急劇發展的時候，其求知慾特別增長，課內的種種絕難使之滿足，於是課外閱讀物便成爲他們一種重要的需要品．不幸這種需要品又不能求之於一般出版物中這事實，至少在我個人的經驗是足以證明的．

當我在中等學校任職時，有學生來問我課外應讀什麼書，每感到不能爲他開一張適當的書目，而民國十年主持吳淞中國公學中學部的經驗，更使我深切地感到此問題之急待解決．

在那裏我們曾實驗一種新的教學方法——道爾頓制，此制的主要目的在促進學生自動解決學習上的種種問題，以期個性有充分之發展．可是在設備上我們最感困難者是得不着適合於他們程度的書籍，尤其是得不着適合

於他們程度的有系統的書籍.

我們以經費的限制,不能遍購國內的出版品,爲節省學生的時間計,亦不願遍購國內的出版品,可是我們將全國出版家的目錄搜集齊全,並且親去各書店選擇,結果費去我們十餘人數日的精力,竟得不到幾種眞正適合他們閱讀的書籍.我們於失望之餘,曾發憤一時擬爲中等學生編輯一部青年叢書.只惜未及一年,學校發生變動,同志四散,此項叢書至今猶祇無系統地出版數種.

此是十年前的往事,然而十餘年來,在我的回憶中,卻與當前的新鮮事情無異.

其次,現在中等學生的用費,已不是內地的所謂中產階級的家長所能負擔,而青年的智能與求知慾,卻並不因家境的貧富而有差異,且在職青年之求知慾,更多遠在一般學生之上.即就我個人的經驗而論,十餘年來,各地青年之來函請求指示自修方法,索開自修書目者,多至不可勝計,我對於他們媿不能

盡指導之責，但對此問題之重要，卻不曾一日忽視。

根據上述的種種原因，所以十餘年來，我常常想到編輯一部可以供青年閱讀的叢書，以為在校中等學生與失學青年之助。

大概是在民國十四五年之間，我曾擬定兩種計劃：一是少年叢書，一是百科叢書，與中華書局陸費伯鴻先生商量，當時他很贊成立即進行，後以我們忙於他事，無暇及此，遂致擱置。十九年一月，我進中華書局，首即再提此事，於是由計劃而徵稿，而排校，至二十年冬，已有數種排出，當付印時，因估量青年需要與平衡科目比率，忽然發現有不甚適合的地方，便又重新支配，已排就者一概拆版改排，遂致遷延至今，始得與讀者相見。

我們發刊此叢書之目的，原為供中等學生課外閱讀，或失學青年自修研究之用。所以計劃之始，我們即約定專家，分別開示書目，以為全部叢書各科分量之標準。在編輯通則中，規定了三項要點：即（一）日常習見現象之學理的說

明，(二)取材不與教科書雷同而又能與之相發明，(三)行文生動，易於了解，務期能啓發讀者自動研究之興趣。爲要達到上述目的，第一我們不翻譯外籍，以免直接採用不適國情的材料，致虛耗青年精力；第二約請中等學校教師及從事社會事業的人擔任編輯，期得各本其經驗，針對中等學生及一般青年的需要，以爲取材的標準，指導他們進修的方法。在整理排校方面，我們更知非一人之力所能勝任，乃由本所同人就各人之所長，分別擔任。爲謀讀者便利計，全部百冊，組成一大單元，同時可分爲八類，每類有書八冊至廿四冊，而自成爲一小單元，以便讀者依個人之需要及經濟能力，合購或分購。

此叢書費數年之力，始得出版，是否果能有助於中等學生及一般青年之修業進德，殊不敢必，所謂「身不能至，心嚮往之」而已。望讀者不吝指示，俾得更謀改進，幸甚幸甚。

舒新城。二十二年三月。

編輯大意

一、美術範圍極廣，而講中國的美術，尤覺繁富，例如「篆刻」「書法」在世界美術中爲中國所獨有．此外如「雕塑」「陶瓷」……等，中國亦別樹一幟．茲擇其最重要者而敍述之，分爲1.緒論 2.雕塑 3.建築 4.繪畫 5.書法 6.陶瓷．

二、中國美術的演進，與世界美術有相當的關係，在世界美術有相當的地位，研究美術者必須先知其概況，然後研究各種中國美術的演進，始能得融會貫通之趣．故本書於緒論中詳述中國美術與世界美術的關係而比較其價值，此外如雕塑建築……等，卽就各種美術，按其時代之後先，技巧的演進，而言其源流派別．取材務博，措詞求簡．

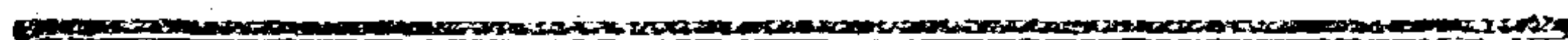
三、本書編述，根據各種美術如何演進的情形而歷述其源流、派別及其與各

方面之關係，多以事物來證明歷史，故於各種美術的代表作家，或代表作品，或特殊的事實，無不從詳介紹.

四、中國關於美術的專書殊屬寥寥，搜輯參考，實感困難.掛一漏萬，自所難免，希海內博雅君子，不吝匡政.

中國美術史目次

總序
編輯大意
第一章 緒論……（一）
第二章 雕塑……（三）
第三章 建築……（五〇）
第四章 繪畫……（六八）
第五章 書法……（一一五）
第六章 陶瓷……（一三七）
參考書……（一六五）
名詞索引



中國美術史

第一章 緒論

英國雷特（Herbert Read）教授近著「藝術之意義」（The Meaning of Art）中論到中國藝術，有這樣的一段：

『中國藝術較埃及藝術爲有系統，有條理，且其所受外國影響甚大，淵源甚深，故其藝術可說是超越國境的。中國藝術起源於紀元前十三世紀，遞傳變遷，迄於今日。中間雖經過黑暗與搖撼不穩的時期，但其精神是始終一貫的。世界上藝術活動之豐富暢茂，無有過於中國，而藝術上的成就，亦無有出於中國之右者。不過中國藝術却因種種關係有着它的限度，從未能造就宏大瑰瑋的氣度；但此僅限於建築一端而言，蓋吾人從未見有任何中國建築足以與希臘



或峨特式建築相媲美.然除建築而外的一切藝術,尤其是繪畫和彫塑,已能臻吾人理想中的完善境地.且此類善美的作品屢見不鮮,絕非偶然獲得之產物.

『講到中國藝術,吾人不能不想到中國幅員的遼闊廣大等於英國的極北直至阿拉伯的極南.中國與他國互通氣息,因而其藝術上之特性互相雷同者,爲印度,波斯及日本.如此特質所成之東方藝術正如西方峨特式與希臘藝術一樣,乃是超越國境的,世界的.東方藝術的各種特質之一歸宿點,厥爲對於宇宙之態度.此種態度與西方人的完全不同.東方人對於宇宙,不能如希臘人一樣採取一種鎮靜接受與感覺享受的態度,也不能如峨特人一樣採取一種恐懼而虔敬的態度.中國人的態度可說是神祕的.他之接受宇宙,與希臘無異,但他却不佯作瞭解宇宙:這便與希臘人不同.他之於一切事物中觀察到神秘,與峨特人無異,但他不因神秘而畏懼:這便與峨特人不同.東方人接受宇宙,並也想法去瞭解它,而其設法瞭解的態度,並不若希臘人之憑藉智慧與感覺,却

是出於東方宗教所特有的一種由於本性的自然態度．單憑智慧和感覺去瞭解宇宙在東方人看來是很膚淺的．在東方人腦裏，有一個肉的世界同時也有一個靈的世界，但在這兩個世界中間却沒有一座合理的橋樑存在．但人類有一種智能藉此智能得於靈肉兩世界中間維持一種緊張的情態，這種緊張的情態也就是一種平靜的情態．那種智能，我們叫它做本性．東方藝術便是這種本性上智能的運用，也就是物象的外表與實體互相打通的關鍵．由於這種原因，所以東方藝術不能有宏大瓌瑋的氣度．我們知道人類之有宏大瓌瑋的氣度，唯有在表現他自己的光榮意識時候，或在崇拜神人同形的神道時他自己暴露卑賤恥辱的意識時候．凡是一種藝術，有着表現超現實的崇高作用的，那末，此種藝術必定是非自然的，是抽象的．王爾德曾經說過，東方藝術不在乎摹倣自然與諂媚人類，所以不致陷於大多數歐洲藝術的平庸粗俗．

『在中國，上述的東方藝術態度又受着多種特殊的變化的支配．例如中

國曾受其北部與西部異族的侵略，曾一度由這些異族介紹了一種幾何形體的藝術進去．但在中國藝術上有着最顯著的影響的是宗教的勢力，尤其是佛教與儒家．這些宗教對於中國的各種藝術曾給予了一種驚人的活力，但同時也加上了許多弊害，例如佛教之堅持教義的象徵，因而於藝術上種下一種惡劣的因素．至於儒家之崇拜祖先，在藝術上不免流爲一種粗鄙的傳統主義，一切藝術上的活動，就因而爲古代藝術所嚴峻限制．然在中國藝術雖有這種種限制，也可說正是由於這種種限制，中國藝術乃得獲致一種魄力，此種魄力到了宋朝乃臻於登峯造極的境地．中國宋朝的藝術在形式上可說與歐洲的初期哦特式藝術相類似，在時間上也相差無幾．』

雷特這本書，扼要地發揮藝術的本質、諸相以及發展的輪廓，精語甚多，爲最近一本値得諷誦的好書．不過說雷特論中國藝術千眞萬確，那也未免過分．雷特要把中國藝術納入世界關係裏，第一就着眼中國藝術之域外影響，

由此點而咬定中國藝術是超越國境的。誠然，中國自先秦迄於唐代的纖瑣藝術（指工藝美術品之類）和佛教輸入後的造型美術，在長時期中不斷地和外域發生交涉。然此種交涉有時間和地域的限制，有容受性寬狹的限制；往後反推進了向「中國的」獨特境地而拒絕了超越國境的發展。我們一究唐以後的歷史，充分可以明白這一點。雷特但注意到交涉的炫耀情形而忽略了歷史的全潮流，所以他下了這杌隉不安的斷語。中國藝術的全潮流，自然是整齊而有系統的；但因搜集材料的不完備，在發展的諸階段中不容易看出建築彫刻繪畫等中間的連鎖狀態。這個難點在中國人尚且如此，在外國人更無論了，因此我們不能過於責備雷特。雷特往下就提出建築無偉大氣度以及建築不如彫刻繪畫那麼完善；就是停滯在上述的難點中。雷特談起偉大的建築時，頭腦中就浮起希臘神廟與峨特式教堂。他把這先入的尺度來繩中國建築，自然說它無偉大的氣度了。本來這「偉大」是飄忽不定的讚辭，這裏我也用不到

硬說中國建築具有何等可和希臘與峨特式相似的偉大，不過說中國建築和彫刻繪畫不相稱，則忘記了這三者的連鎖性了。中國的宮庭寺宇與所有的石刻彫塑有什麼不相稱？中國的園亭別墅和山水畫，有什麼不相稱？在彫刻繪畫上的變化而不可捉摸的 Phantasie，同樣在建築上存在着。這一點，雷特似乎有些外行。

又如最後雷特謂宗教勢力決定了中國藝術的運命，所謂宗教勢力尤其是佛教和儒家。佛教因堅執教義而使藝術頑固不化；儒家因崇拜祖先而使藝術流於粗野的傳統主義。此種觀察又似是而非的。宗教勢力在某一時期可以左右藝術，如儒家之於兩漢，佛教之於六朝外，在其他時代裏的作用就很微了。反之，道家和禪宗的思想助長了後來的發展。此等思想實在已不是字義上的宗教，而是士大夫社會之美的宗教；而且和佛教與儒家的實踐有很利害的衝突。正因這一點，中國藝術在往後的歷史上未流於頑固不化和粗野的傳統主

義.如此,雷特當中國藝術處於初期峨特式的階級,亦不免貽人以嗤議之處.

不過雷特終竟是個解人,他論中國,希臘和峨特式的藝術的差異點,在本質上是由於對宇宙態度的差異.他由這三者的比較而得的結論,確是他從銳敏的體會中得來的,並也沒有含絲毫先入之見在內.他論中國藝術的一段中關於此處的敍論,是最足爽人耳目了.關於這一點,本書編者的見解,適與雷特相脗合,所以本書對於中國美術的縱橫而觀照的立場,卽以此爲基礎.

中國整個的美術,可以分爲四個時期:自太古歷唐虞三代而迄於秦漢爲『滋長時代』;魏晉南北朝爲『混交時代』;自隋唐五代以迄宋爲『繁榮時代』;自元至清爲『沈滯時代』.

在滋長時代,藝術的進展,已頗見跡象.彫刻,建築,繪畫已各有顯著的製作.彫刻方面如石器時代的「柘」,周之「石鼓」以及刀刻的竹書及漢之孝堂山與武梁祠石刻等.建築方面,如燧人氏之「傳教臺」,桀之「瑤臺」,紂之「鹿

臺,」周之「靈臺,」楚之「章華臺,」秦之「瑯琊臺,」漢之「通天臺.」這些都是古代人的高臺建築,都是累土疊石而製成的.至於宮殿的建築,在堯的時候,還很簡陋,到了周朝,便稍稍發達了,就有五朝、三門、六寢、六宮、九室的制度.及至秦始皇時,便有宏壯偉麗的建築物產生了.最有名的,當然是人所共知的七十萬刑犯所造成的「阿房宮.」到了漢代便有「未央宮」等更精麗的建築物出世了.至於繪畫到了周代,已有發達的徵象.到了漢代,取材寬廣,人物畫已頗發達,藝人的姓名也漸有著錄.不過研究這滋長時代的史蹟,比較的文獻不足,遺物也不多,徒令後代好古之士,廢然長嘆,這是我國學術界上之一大不幸.

魏、晉、南北朝時候是中國藝術的混交時期,此時域外文化侵入,整個的民族受了外來思想和外來式樣的誘惑之後,藝術上便得了一種極健全,極充實的伸展力,生出一種異樣光輝的變態.所以這時期是中國藝術史上最光榮的時代.這其中的道理,說來有些和優生學上的理由相同.外來文化與中國特殊

的民族精神，互相作微妙的結合而調和之後，必然能生出新異的氣息來的，正如優生學上說甲國人與乙國人結婚，所生的混血兒最爲優秀一樣．本來文化的生命，其組織至爲複雜，成長的條件，果爲自發的，內面發達的，不過往往要趨於單調，於是要求外來的營養與刺戟，文化生命的成長，便毫不遲滯的向上了．

中國藝術，到了唐、宋，稟承前代强有力的素質，混血兒藝術的命運，竟一變而成爲獨特的民族藝術，並且也達到優異的境域；所以這時代，是中國美術史上的繁榮時代，也就是黃金時代．

不過到了元明清三朝，中國的藝術家大都只知驚異唐、宋時藝術的精純和偉大，於是奉爲金科玉律，摹擬古人的風習，從此發生．當時製作的活動不敢越出古人的繩墨，他們放棄了自由自發的創作能力，甘於膽怯地以古法自縛，跬步不前．其情形適與歐洲意大利文藝復興後的藝術之一落千丈相同，眞是無獨有偶了．（意大利文藝復興後的作家，但知摹擬達文西，米克朗琪羅，拉飛

耳等偉才之作品，而不知研究他們所研究的東西，其所尊重古人者，適爲古人所鄙棄。）雖然其間也有獨特的作家與作品出現，未可一概抹殺，不過在這沈滯時期中，我國民族的獨特精神，已湮沒不彰了。不過，話又要說回來，沈滯時代，决不是退化時代。

歷史上一盛一衰的循環律，是不盡然的，這是早經現代史家所證實了。不過文化進展的路程，正像流水一般急湍迴流，有遲有速，凡經過一時期的急進，而後此一時期，便稍遲緩了。近數十年來，西學東漸的潮流，日漲一日，藝術上也開始容納外來式樣和外來情調，揆諸歷史的原理，應該有一轉變了。然而民族精神不加抉發，外來文化，實也無補。因爲民族精神是民族藝術的血脈，外來文化是民族藝術的滋補。徒特滋補品而不加自己鍛鍊，欲求自由自發，是不可能的事！所以旋轉歷史的機運，開拓中國藝術的新局勢，有待乎我國從事於新藝術運動的豪傑俊士，致力於民族藝術的復興運動。

問題

一 雷特教授對於中國藝術的評判，是否切合？其評判不切合的地方，究竟怎樣？

二 中國的建築和彫刻圖畫，是否相稱？和西洋的，有什麽不同的地方？

三 中國的藝術，和宗教有什麽關係？試參照雷特前說，而加以批評。

四 中國美術的時期可以怎樣分法？近代人對於古代美術的盲目崇拜，有何不利的影響？

第二章 雕塑

太古之民，穴居野處，茹毛飲血，榛榛狉狉，殆伍禽獸。他們最著的文化是結繩記事。後來因爲日常生活所需，乃開始使用石製，土製，以及木製的種種實用器具。我們中國的雕刻可說是從這時候開始了。後代所發掘的石鏃，石斧，石鎚，石鑽，石杵，石臼等，可以證實。而當時有一種叫「祏」，尤爲我國石器時代所可注意的雕刻品。據一般考古家言，這「祏」就是後代木製的供在宗廟裏的神位；由此也可知古代人崇拜祖先的思想發達很早。用石器的時候，同時也有用貝，甲，骨，角製的器具。這些也是我國太古時重要的雕刻品。可惜遺物無存，文獻不足，考證無由，殊深可惜。

自後洪荒漸闢，有巢氏作木器，神農氏教稼穡，伏羲氏製網罟，收漁利，畫八卦，造書契，以代結繩。這時風俗漸易，文化漸開，然就雕刻方面言，並無顯著的進

步等到黃帝軒轅時代，知道造舟車，製兵器，鎔銅鑄鼎，這時方有銅器的製作品．此後金屬的雕刻藝術品，漸漸的衆多了．

從黃帝以後歷四代，文化已漸次發達，到了帝堯陶唐氏，帝舜有虞氏，承其遺業，更發揮光大．社會情形，已由茫昧時代而進於宗法時代．工藝製作品也有了很大進步，雕刻當然也有很好成績．此時有玉製的五瑞、五器．所謂五瑞者，即是五等的圭璧；五器者，即是用於祭祀的器具．在昔石器時代的鏃斧鑿臼等，已笨重不適用，在帝舜時代，便有琢飾之雕琢，文物漸進於粲然之境．

到了三代（夏商周），文化又大發達．夏禹時用文飾鑄之於鼎，圖成山川奇怪，魑魅魍魎．古器上的文，尤其是雲雷文，都是創於夏代的．此外有罍，是一種陶製的樂器，上面雕刻着文樣．其他雕刻品有雞彝和黃彝，是裝飾於瓦木上的東西．雞彝的形狀似雞，黃彝的形狀似龜之目，並飾以黃金而成．

商代工藝大盛，彫刻益繁．六工各有專職：即土工、金工、石工、木工、獸工、草工

是祭祀所用的器具，有了新的創製：如斝、簪尊等．食器上均有刻鏤．至於銅器都有文飾；其最著者有鼎彝、卣、觚、爵、盤等．一切文飾，古朴清逸；且銘文便於識別，字數極少．近日考古家所謂一字銘，差不多完全限於商器．商器的銘文，最普通者爲庚、辛、癸、子、孫、舉、木、田、中、非等字．這些字或爲當時帝王的名字，或爲年代的紀錄．亦有鏤以圖樣者，如立戈、橫戈、禾、斧、矢、車、兕、龍、虎等形；亦有持戈、戟、旂、刀、干等之人形．這些都是商器的特徵．

夏商二代的文物，到了周朝，便蔚成郁郁乎的文化．周禮一書，原爲紀述當時實施行政的事實，但於藝術，亦極注意．在工藝方面，以雕刻爲最顯著．商代的六工，一變而爲八材．這八材卽是珠象玉石木金革羽等．其中以玉工尤爲重要，幷設玉府之職，專司刻鏤服玉、佩玉、含玉、玉敦．六瑞、六器的制度，亦是到了周代始完備．六瑞是用以分別爵位的祟卑的：一曰鎭，是雕琢着四鎭的山；二曰桓圭，是雕琢着宮室的形像；三曰信圭，四曰躬圭，都是雕琢着人形的；五曰穀圭，是雕

琢着米粒；六曰蒲璧，是雕琢着蒲席文的．六器亦多有雕碾的文飾．

銅器雕鏤的製作，在周代更有驚人的成績．那時有金工分職的制度，以築氏爲削；冶氏爲殺矢、戈戟；鳧氏爲鍾；栗氏爲量；鍛氏爲鎛器；桃氏爲劍．祭祀賓客的禮器叫做六彝、六尊．六彝是雞彝，鳥彝，斝彝，黃彝，虎彝，蜼彝．六尊是犧尊，象尊，壺尊，箸尊，大尊，山尊．這些器具的形式，皆爲動物．

周代之石刻，存於今日之可稱完整的古物者，以「石鼓」爲最可貴；共十個，現存北平孔廟大成門左右的兩廡下；是一三〇七年時，元朝太史郭守敬移置於此的．石鼓高約三尺，大腹若鼓，乃是就生成的一大塊圓石，略加鎸鑿而成的．在唐朝，韓愈輩已替石鼓做過考證．後代學者，亦深加研究過，認爲是宣王時的作品．那時宣王巡狩岐陽，由史籀作頌紀功，所以石鼓又名「獵碣．」此種石刻文字，叫做「籀文，」與古文不同．所刻詩文共十首，每鼓各載其一，雖文句長短不一，而皆爲協韻，其體裁和詩經上的作品類似的．大旨是歌頌王在岐山佃

魚的事情說在水淸道平之後，王選了車徒，備了器械，與諸侯相會於此，因佃獵而講武了．這種石鼓是一種紀念碑．

東周滅亡之後，秦併呑六國．及始皇卽位，雖祇有短短的十五年而國卽亡了，但其間於藝術上的成就實足驚人．不說阿房宮等的宏壯偉麗的建築，只就雕塑而言，最顯著的有金人和鐘鐻等的鑄造．這種東西，在藝術史上是永遠留着無上光榮的．鐻狀是鹿首龍身，先以木刻而成，後來改用銅鑄；其文字和周代不同．始皇的螭虎紐玉璽，亦是此時重要彫刻品之一．當時有刻玉善畫的工人名烈裔的特地由騫宵國來奏妙技的．

秦朝石刻頗多，著名的有長池的「石鯨，」蜀郡太守所刻的鎭壓山川的「石牛，」會稽刻石，繹山刻石，瑯琊臺石刻等．

漢代藝術的遺物，應該以享堂碑闕上的石刻畫爲主．享堂是墳墓上以石建造的祠堂，以供展墓享奠之用的，所以又名墓盧．在漢代壁畫最盛的時候，大

抵皆刻圖畫於石壁上．這種作品，最著名的有孝堂山祠與武梁祠兩處．這兩處的石刻，在漢代美術史上是極占重要位置的．

孝堂山祠在山東肥城縣，是前漢末年孝子郭巨墓上的享堂．石刻共有十壁，均係陰刻的，與後漢之陽刻者不同．所刻人物景象鳥獸，都很靈活生動．其取材均爲歷史的事情：其圖爲車騎的行列，大王車，貫胸國人，戰爭，胡王獻俘，狩獵，駱駝，象，成王周公等的故事，以及演戲，奏樂，庖廚等．亦有取材於當時的傳說：如神仙怪獸的事情．這種石刻，雖不甚精巧，但生氣央央，頗近自然．在前漢有這樣的藝術收穫，是很可注意的．

現在把這石刻的第八壁和第十壁的圖樣說一說．第八壁上所刻的是龍鳳日月的形象，有一座二層樓；樓的項上有猴，左面有鵷雛，右面有鷹，各有一種動作的姿態；樓中坐西王母，有幾個侍者圍着她的左右；日月星斗中可以辨出的，是日的右方爲北斗星，左方面是織女星．全然是採取當時道家的神仙傳說．

漢代雖崇尚儒術，而異端的思想乘機以起，這正是文化燦爛的象徵，那末這件藝術品的價值，也可默許它的取義深長的了．

第十壁上所刻的是大王車，可以看出古代行軍時的情狀．大王車駕四馬，貫有轠繩，車上有蓋；輿內坐四人吹排簫，前立一人執轠，上二端立二人擊鼓，擊者一手把持着鼓，使之不墮，大約是古代行軍鳴鼓前進的情形．大王車的後面，跟隨着幾輛車子，各駕二騎；騎車前負戈而騎馬的導者和負戈而步行的導者，每排三人騎兵的馬上置有鞍鐙，馬尾有總結，那時候武器的使用也可推見．此外道路之上，還點綴着許多鳥獸．

武梁祠在山東嘉祥縣南二十八里的紫雲山下，是順帝桓帝時任城名族武氏一家數墓的享堂．這武氏的祠廟，係建造於建和元年的．廟前有東西兩石闕，墓前置石獅子，至今猶完整無缺．一個石闕上刻着：

「建和元年，太歲在丁亥，三月庚戌朔，四日癸丑，孝子武始公，弟綏宗，景興，開明，使石工孟孚，李丁

卯造此闕，值錢十五萬，孫宗作師子，值四萬。」

闕後有石室四處，卽是武梁祠，武榮祠，武斑祠，武開明祠，其中最顯著者，是武梁祠和武榮祠。除四石刻之外，尚多不明的殘石。

祠上的石刻，大都是陽刻的。武梁祠的石壁，是刻着三皇，五帝，禹，桀，孝子，刺客，烈女等故事，及神人，奇禽，異獸，車騎，人物，樓閣等。

武榮祠的石刻，是刻文王，武王，周公，秦王，齊王，桓公，孔子及諸弟子，孝子，刺客，烈女，神人，龍鳳，奇禽，怪獸，玉兎，蟾蜍，雲氣，魚鳥，蓂莢，戰爭，燕飮樂舞，庖廚，侍女，車騎，從導以及武榮的閱歷等項。

武斑祠和武開明祠的石刻，均刻些伏羲，女媧，周公，景公，始皇，信陵君等人物故事。此外還有海神，龍魚出戰，雲龍車，天馬，雷公，北斗星君，噉人鬼，狩獵，農耕，車馬，從導，舟車，交戰，樂舞，庖廚，以及種種祥瑞之物。

這四石室的位置，據一般學者的考證，分前後左右四處。以前石室爲武榮

祠，左石室爲武斑祠，右石室爲武梁祠，後石室爲武開明祠．

前石室中有一石可以特別提出說一說．此石長四尺許，所刻圖形，分上下二部，不相連屬，各爲一事．上部刻着的是西王母接見穆王的景象；下部刻的是公侯家送葬的鹵簿．上部一景，有重樓傑閣，鳥獸龍蛇等，都很奇麗的．人物除西王母穆王而外，侍者衆多，各司其事．全體結構雄偉，有條不紊．下部一景，全是當時大戶人家送葬的紀事畫，可以窺測古代風習的一角．

除孝堂山祠和武梁祠的石刻外，尙有一處很有名的石刻，卽是兩城山，城貞王安之祠堂的石刻．這裏的石刻，據日本美術考古家大村西崖氏說，是中國古代雕刻的冠軍，因爲它是充滿了高古，琦瑋，儵佹的趣味；而且它那欸峙的臺閣和一切服飾容曳，都可使觀者羽化爲伏羲、神農時代的人物，而神遊於華胥之國呢．

漢代此種石刻壁畫之風，在後漢中葉爲最盛．其存留的區域，大半在山東，

卽古齊、魯的境界.這是因爲和帝時代,有中山簡王的厚葬,到了安帝、順帝時,則因王符的提倡,其風益甚.所以今日所存留的石刻題記,多有永元、延平、永初、永建,建康等年號.如荆州刺史李剛,司隸校尉魯峻等的墓中石刻,便是好例.此種石刻,現存濟南的明倫堂,金石保子所,曲阜的孔廟,汶上縣的石橋,及關帝廟,濟寧的兩城山,以及山東各地的寺廟等處,均有保存着的.

除上述的石刻外,尙有足記的著名石刻多處.如會稽東部都尉路君的墓闕,是永平八年所造的,刻有執杖負劍的人物.山東費縣南武陽平邑皇聖家的闕,係元和元年所造的.兩處皆刻着伏羲、女媧、四神、奏樂、演戲等圖象.在四川新都縣北面的兗州刺史洛陽令王渙的墓闕,是造於元興元年的,刻有神人車馬龍象、獅子、大屋等物.河南嵩山的太室廟闕,是元初五年的作品,刻有龍鳳,牛虎,人物車馬.啓毋廟闕,係延光二年所造,刻有龍馬鹿兎人物等類.少室廟闕,亦同時建造的,刻有龍、虎、麟、鳳、象、馬、鹿、羊、鶴、兎、人物等等.此外還有四川方面,在渠縣

有交趾都尉沈君的墓闕；在雅安有益州太守高頤的墓闕；在劍州有梓潼縣范君的墓闕．這些石刻均刻着走獸神道人物等形象．

此外漢代的石刻，如陵墓神道的石人獸、及表、石柱，在前漢後漢均極多．其石獸，大概皆爲麒麟，辟邪的瑞獸、獅子、象、馬、羊、虎等類．石人的製作甚古樸，然終不及石獸的精巧．

漢代的碑亦很多，其形狀與用途，與前不同，僅鐫刻文字，建於宮廟墳墓．碑在後漢較前漢爲多．碑有二種：一種是圓頭，叫做碑：一種碑頭似圭，叫做碣．碑大碣小．

漢碑之存於今日者極多，惟西漢之碑，以近年雲南昭通掘出的孟旋碑，爲首屈一指．其次則爲後漢和帝時的作品，如山陽的麟鳳碑；益州的太守無名碑，此碑以朱雀爲額，下刻玄武，兩旁刻龍，碑陰刻五玉，三獸，及犧首．又如曲阜孔廟的孔謙碣，及博陵太守孔彪碑，直隸永年縣的北海淳于的夏丞碑．

此外四川亦有，如雅州之蜀郡造橋碑，渠州之車騎將軍馮緄墓上的兩塊碑：一塊叫「單排六玉碑，」一塊叫「雙排六玉碑.」「雙碑六玉碑」是圭首的，刻有三足烏，九尾狐，碑面上刻有六玉，二廬犧首；其陰面，上刻朱雀，下刻玄武.「單排六玉碑」亦是圭首的，刻有朱雀，碑面上刻着六玉，下刻玄武.四川還有孝廉柳敏碑，雲安的徐氏紀產碑等，也很有名.

江蘇有江寧西州的無名碑，也是漢代名貴之作.浙江湖州有費鳳碑.甘肅成縣有澠池的五瑞磨崖，刻着龍、鹿、甘露下降、嘉禾、木等之圖象.

漢碑上常有幾重暈，此暈由碑面的一方轉達於碑陰；其用途，想來是便於繩索的纏繞吧.碑上所刻的文字，均屬漢隸，可作學隸書者的模範.

漢代的塑像亦很多，因爲那時國家的宗廟，有立像之風.景帝之末，文翁命成都的學官造石室，設孔子的坐像，並置七十二弟子像在旁相侍.孔子塑像，以此爲嚆矢.此等人像，都以泥塑，不易傳久，所以存留於今絕少.

明器的雕鏤，在漢代亦很發達．飲食器樂器等凡四十二種，一百九十七點．此外塗車九乘，俑三十六匠．此種定制爲古來所無有的完備之數．明器中著名的瓦竈，瓦棺上的浮雕，以及瓦鐙、甕、瓶、壺、尊上面的彩繪及其人獸龍鳳等形式及花紋的雕鐫與石刻畫有同樣的古趣．

漢代玉器亦多．皇帝的白玉六璽爲一切玉器之首．祭天的儀器，有玉几及其他玉飾器具凡七千三百件．六瑞，六器法器等，悉從周制，多有花文的琢飾．漢玉的特徵，爲一種雙鉤碾法．玉上的線畫，宛如遊絲，細入秋毫，明淨勻整，無些毫的滯迹．此種妙技，在小璧，環玦帶鉤一類作品上，最易察到．

銅器在漢代，無甚進步，製作的技巧，也不及先秦．著名的銅器有鼎、鎛、鐘、尊、罍、彝、舟、卣、敦、鏡、鐙、鑪、符、印等．漢的銅印，有官印私印之分．私印有私名、家名、吉語、象形等．文字以鑄造者爲本色．然官印在軍中忽促鑿成者．印材有兩面，四面，六面者，每面各有文字．又有套印，卽是分子母二三四等印，用一盒層層套入之．漢

印不獨所鐫文字殊足鑑賞，卽其紐亦頗足把玩．雖爲小品，其雕刻鑄造的技巧，實有令人愛賞而不能自已者．

綜觀漢代彫刻，當以石刻爲最足注意．此種石刻，在技巧上，雖不免粗陋，但在圖形的結構上，已暗示着後代民族藝術發展的徵象．論者謂自從漢武帝派遣張騫出使到西域去後，漢代的藝術作品上已有印度、波斯、希臘等外來藝術思想混入了，最顯著的是銅鏡上所彫的海馬蒲桃等的圖樣．如果確實，那末域外思想的容納後，在藝術品上發生變態，那是當然的結果，不足爲奇．

三國時殺伐相仍，號稱亂世，除吳國對於美術略有貢獻外，魏蜀均無顯著成績．魏國的雕刻以銅器中的銅駝，銅人，銅的龍鳳，奇獸等爲著名．石刻中之尙存於今日者，以武帝陵的石犬爲代表作．蜀國檢直無彫刻藝術可記．三國中以吳國的美術作品產量較多．書，畫，彫刻，陶器均盛．雕刻的技巧可從陶器上見之，但遺物絕少，其鑄工的巧拙，與彫琢的技術，實無從確定其評價．

不過，到了晉代，美術發達，一日千里其中原因，是因爲漢明帝時佛教輸入後，新藝術的種子早已蘊藏在民族的生命裏了．只因三國時兵戈縱橫，四海騷然，帝王士夫，除於運籌決勝之餘，求有所自遣於美術——尤其是繪畫——之外，並無重視藝術的顯著跡象可尋．迄於兩晉，臣民疲於國事的擾攘，因而抱厭世觀念的很多，對於儒家的綱紀觀念，法家的法理觀念，漸漸失去信仰，人人各求自身的解脫，於是促成了宗教的勃興，而美術乃得應運而大放異彩．佛教文化和中國文化，便於此時公然開始混交而生出絢爛的光輝來了．

說起晉代的雕刻，當首推佛像的雕塑．一般學者認爲佛像雕刻濫觴的作品，是沙門竺道一所製的金鍱千像，戴道安所作的丈八彌陀銅像，慧護僧人所造的丈六釋迦的銅像．其他代表作有戴安道的彌陀，來侍二菩薩木像，和夾苧行像等製作．當時北方五胡十六國之中，造像之風，頗盛行．所造之像，鑿窟而成．如甘肅燉煌的鳴沙山崖的石窟佛像，通常叫做莫高窟的，便是其代表作；並也

是中國鑿龕造像的嚆矢.

晉代銅器之存留於今日者,有鏡和虎符等.

晉代自劉裕受東晉禪後,統御南方,與北方五胡的割據,成爲南北對峙的局勢,史家稱此時期爲南北朝.截至統一於隋代爲止,其間經過一百七十多年.在此時期中,時勢混亂,民不安身,厭世無聊的心理,較諸前代,更爲普遍.於是南北人民,皆皈依佛教,以資慰藉,於是佛國莊嚴,天堂極樂,成爲一般的傾向.佛教化力既深入人心,美術則因潮流的激盪,益趨重於佛教化的製作,遂造成我國佛教美術最盛的時期,也是我國美術表現域外思想的最充分的一個時期.

南朝雕塑,盛行銅像.語石上說:

「北朝石像多而銅像少,南朝銅像多而石像少.」

劉宋明帝元嘉之際,丈八銅像的製作很多,間亦有小的金像,但最普遍的要算是塑像和檀像了.此類製作,以釋迦像,彌陀像,盧舍佛像,觀音、彌勒、文殊、普

賢、來儀像等爲最多.此時作家以戴顒,字仲若,是戴安道的兒子.此人擅光顏圓滿的妙技,作品甚多.他所鐫琢的衣褶的皺法,雜入「健䭾羅」的作風.

蕭齊的高帝文惠太子及竟陵文宣王時,造像亦多.到了永明帝時,有雷卑所作釋迦石像,同時亦有鉅大的金像產生.梁之武帝時,因爲武帝信佛最篤,佛像製作更多;如丈八彌陀的銅像,檀像,銀像等,不一而足.他幷遣使到印度去採舍園國祇園精舍中的檀像模型.簡文帝時有千佛像.其餘名僧及篤信之士,所造佛像,實不勝枚舉.

講到北朝的彫塑,自從元魏平定之後所產生的作品,簡直不僅是中國美術史上的巨製,並且也是世界美術史上的代表作.

文成帝卽位之後年,有一個僧統名叫曇曜,秉承文成帝的意旨,在那時的首府恆安,卽是現在山西省大同縣的西北三十里左右的雲崗堡武州山之崖,鑿造石窟五所,名曰靈巖,是和平三年造成的.後來絡續還有興造,至今除崩壞

者外，尙有大的凡二十窟，小的不下幾百處。

關於此處的石窟，魏書釋老志上說；

『曇曜白帝，於京城西武州塞，鑿山石壁開窟五所，鐫建佛像各一：高者七十尺，次六十尺；彫飾奇偉，冠於一世，』

當時此等石窟鑿造的動機，我們雖無從確實知道，但是從一個石窟上所刻的題識上看來，可知是當時士女們爲國興福，而發願建造的。大約是在亂世受人極度刺戟後所做出的消極舉動。題識中說：

『邑中信士女等五十四人……共相勸合爲國興福，敬造石盧那像九十五區，及諸菩薩……』

石窟的內部，統作有大佛像及塔；壁和天花板上，亦有雄壯富麗的雕刻和裝飾。最大的石窟，東西廣約七十餘尺，南北約六十尺，在內部有高約五十五尺的佛像。其規模的雄大和裝飾的華美，與印度亞迦坦（Ajatan）石窟相比較，實有過之而無不及。

石窟中佛像的式樣，不似印度的，但其面貌姿態，亦不類純粹的中國人，厚厚的脣，高高的鼻梁，目長頤豐，肩張雄偉，挺然丈夫之相；再如如來像定印的雙手，並非上下重疊，乃是前後重疊的。彌陀像額上沒有塔形，兩脚交叉而坐，這種姿勢，或者是元魏人種鮮卑族的理想的產物。考鮮卑族即是現在內蒙古科爾沁右翼的大鮮卑山的邊至興安嶺東西的種族。

不管此等石窟佛像的式樣究竟來自何方，多少總受了印度與中亞細亞佛像的影響。這兩地對於中國此時期佛像藝術的偉觀的助成的功果是決不可淹沒的。魏書釋老志上說：

「大安初有師子國胡沙門邪奢遺多、浮陁難提等三人，奉佛像三，到京師，皆云備歷西域諸國，見佛影迹及肉髻。……又沙勒胡沙門赴京師，致佛鉢及畫像。……」

統觀大同雲崗的石刻，在歷史上的位置，不在意大利的斐侖翠（Florence）和威尼斯（Venice）的雕塑之下。其豐富奇麗，眞是千載一時的聚精會

神的作品在藝術評價上來說，此種石刻，實包含兩種素質：一是裝飾意境的顯露，一是造像意境的顯露

南北朝其他著名石窟有河南洛陽的龍門山的古陽洞石窟和賓陽洞石窟．迄今依然存在．賓陽洞是宣武帝景明元年起到孝明帝正光四年止，以二十四年的時間，用工人八十萬二千三百餘人，經三代的閹宦奉詔所造成的．此外還有山西太原西南的天龍山石窟和南京棲霞山石窟等．

除佛教雕塑外，南北朝時尚有碑、獸等的製作．

南北朝以後，自隋、唐、五代直至宋，中國的藝術可說是達到了獨特的民族藝術的境地，並且進展力也是非常健全．這時期可說是中國美術史上的黃金時代．

兩晉南北朝的藝術，完全是浸淫在外來式樣的引誘中，結果使藝術的本身上起一個嚴重的變態．這個變態到了最圓滿的時期，便是中國那時新藝術

運動最成功的時期.

隋代的雕刻,較之南北朝有過之無不及.在文帝即位的開皇元年,便發詔修復佛寺,並興造佛像.到了仁壽末年,更造金銀檀香夾苧牙石等像,大小有十萬六千五百多軀,舊有的佛像有一百五十萬八千九百餘軀.

此外山東歷城的千佛山,佛峪,益都的雲門山,陀山,東毛的白佛山,長清的峯山,河北磁州的南響堂山,河南的安陽萬佛溝,及龍門等,這些地方均有隋代的造像遺跡.

天才的享樂君主的隋煬帝時候,藝術品更多.他叫人鑄刻佛像有四千軀左右,其中最偉大的是高一百三十尺的彌陀坐像.文帝皇后獨孤氏爲其父建趙景公寺,造銀像六百餘軀.還有張潁捐宅爲寺,並造十萬個金銅佛像;天台山的大師名智者的,一生間督造了八十萬個的佛像.這許多都是一代的巨製.

隋代佛像的手相,有上下重疊兩手的,觸地的,頂相有造螺髮的面相柔和

而圓滿，純粹中國式的；衣褶是重寫實的，而其雕刻的技巧是流麗柔熟的．這種雕塑給後代唐朝不少技術和式樣上的啓示．

隋代小銅像，以觀音爲最多．其造像銘形似小碑，刻在像背上的．

隋代銅鏡之遺留於今者尚有，其花紋無南北朝之新穎，銘文多用楷書，有時也有鏤神道，十二辰，鳥獸等形像的．

唐代的彫刻，仍以造像爲主腦，而其技巧的發達，凌駕前代．當時玄奘三藏從印度歸來，帶回了三四尺高的中天竺佛像五六軀，其作風對於唐代造像，有了影響．此外，當時王玄策宋法智輩的圖畫，也是有影響於造像的．

唐代的石佛羼入雲崗龍門諸窟中的，也有不少．此外如鞏縣石窟寺，唐山龍聖寺，磁縣響堂寺，歷城千佛巖，玉函山黃石崖，嘉祥白佛山，寧陽石門房山，益都陀山，雲門山，蘭山，琅琊書院等地方，均有造像；像多者有二三百尊，少者也有數十尊．西安的華塔寺，邠州的大佛寺，四川的巴州，蘭州，也有唐代造像的作品．據

語石上說，這些作品的精到之處，與龍門諸作，不相上下.

還有一點要特別記述的，即是長安三四年間，武后所建造的七寶臺上的諸佛像，皆在西安保慶寺.這些作品與隋代的作風完全不同.其面相的圓滿，姿態的妥貼，衣褶的彫法的流麗，在在比隋代作品爲進步，而其整個的風格與印度造像相彷彿.

唐代雕塑名家以兼長繪畫的宋法智爲最有名，此外如高宗時的吳欽智，安生，張淨眼，韓伯通，張壽，趙雲質等，都是一代的大師.在武周時，有竇宏果，劉爽，毛婆羅，孫仁貴等人.這許多作家，大都是多才多藝的，不惟擅長石刻，即於塑土，彫木，蠟様，擅彫，以及繪畫，亦無一不精.

盛唐時有一種新塑像出現，與上述的造像，並重於當世.這種新塑像在塑好之後，施以彩飾，稱爲繪塐.這繪塐塑像的聖手，名叫楊惠之，他的塑像和吳道子的壁畫，在當時是得到極度的推崇的.他的製作，只須在背後觀去，便可呼出

像者的名字，即此便可知其技術的神妙了．他著有塑訣一書，行於當世．他的塑像作品大半都在南方如江蘇等處．語石上說：「南渡以後，佞佛之風稍息，刻經尙時一見之；佛像皆易以繪塑；鎔金少，琢石愈少矣」這幾句話，不獨可看出當時南方繪塑之盛行，也可以窺測到佛教的信仰力，在當時已很薄弱了．

唐代其他雕刻如石人，石獸，碑碣，明器之類，至今尙有遺物不少．

唐末大亂，英雄割據，前後凡十國，歷五十三年，史家稱爲五代．但時局雖擾攘不已，然天下之人，並未終年從事於戰爭，所以文藝方面也很發達．

五代的佛像雕刻，繼承唐代的餘波，製作也不少．在四川的廣元，富順，資州，簡州，大足，樂至；河北的南響堂山，宣霧山；河南的洛陽龍門等地方，均有磨崖龕像的佳作．又越王在浙江錢塘靈隱的飛來峯石屋洞等處，造磨崖像甚多．

在南唐時，李後主篤好文藝，始創刻書那時所刻的昇元帖四卷，乃是法帖的鼻祖．此外對於墨硯及其雕鏤，也很考究．墨堅如玉石，有雕着劍脊龍紋圓餅，

變脊鯉，蟠龍彈丸等式樣．硯以龍尾石硯最貴重．

唐宋二代文藝的發達，眞可使後人驚異而追慕不置的．不過宋代自從道教流行以來，禪宗獨盛以致於佛敎藝術，寖就衰廢．

宋代的雕刻，在佛道像方面，有觀音羅漢祖師等，無復有龐大的佛像的製作了．在雍熙元年天台的壽昌寺造有羅漢五百十六尊．端拱二年，開寶寺的十一層塔落成．此塔是浙江杭州塔工喩浩費時八年造成的，上面有精雕的佛像三千軀，最下層有阿育王分舍利的像．太宗在五台山造金銅文殊像一萬軀．這些都是宋代著名佛像代表作．

宋代工藝品的雕刻甚多．在眞宗時有一姓嚴的女子，有欽賜技巧夫人之名．她雕木的技術極妙，能用檀香造瑞蓮山，龕門花綱之中，著五百尊羅漢及其侍者；衆相悉備極其神巧細密．在高宗的時候，有名師詹成，在竹上雕刻宮室、山水、人物、花鳥，纖毫悉備，玲瓏活潑，有鬼斧神工之妙．還有名王劉九的，以各種石

鐫刻壽星、呂洞賓、觀音、彌勒等神像著稱於世.他的製作,非但妙肖,且能表現出似談似笑的形態,宛有生人的氣味.蜔殼的雕刻,在宋代也是一種名貴的藝術品.在蜔殼中有的雕着觀音普陀坐像,有的雕着山水樹石等物,技藝之精,巧奪天工.

玉的雕琢,在宋代是很重視的,在宮廷中有玉院之設,製作古禮器服玩一類的東西.宋代玉琢,能就玉材的色澤,而施以適宜的雕刻.這種玉琢,稱做巧色玉.孝宗時的甘黃葵花盃,中央有天生的紫心,黑色處爲人物的頭髮,白色處是其生體,璘斑爲其衣紋,這是宋代玉琢巧合自然的一件代表作.還有宋玉摹做周漢的六瑞六器的製作.印璽上刻着獅子、蟠螭、天祿、辟邪等組的製作很多.此外杖頭、壓尺、書鎭、笛管、鳳釵、簪珥、絲環、盃盂等物上,均有絕妙的雕鐫.

宋代漆器上,也重雕刻,就中以剔紅尤爲美麗.這是在器具的木胎上塗髹朱漆數十層,再加以人物樓臺花草等雕刻的製作,刀法奇巧,鐫鏤極妙.

刻書一道，自從五代創始以來，到了宋朝，便大盛起來。從開寶四年到太平興國八年，因太祖的勅令，共刻了大藏經五千四十八卷。其餘經、史、子、集，亦刻行甚多。如周易、尙書、春秋、史記、漢書、通鑑、杜工部集，都有刻本。其刻鏤之精，宛如石刻的法帖。刻本上的書法，分肥瘦二體：肥的像顏眞卿的字，瘦的像歐陽詢的字。浙江省的杭州，四川省，福建省，均有良好的刻書。

元代以野蠻民族，入主中原，雖威武大振，在中國歷史上倏然換了一副面目，但是他們僅諳習汗馬之勞，未睹文物之盛。在藝術方面，因爲政教的旨趣不同，人民的心理起了變化，當然也呈現特殊的現象，同時耶敎流布到中國，歐洲的美術家也有到中國來做官吏的，藝術上當然有新的式樣介紹進來。不過一般的藝人，在驚異唐宋藝術的精神偉大之餘，除摹擬抄襲之外，不敢越出古人的繩墨，自己的創造能力，竟淹埋不彰，可嘆何極！這種膽怯的自縛的摹擬風習既開，其流毒竟波及明淸兩代。所以在整個的中國藝術史上看來，元明淸三代

的藝術是在沉滯狀態中的.

元代的佛像雕刻,與前代不同.其有名的喇嘛教神像雕塑家是阿尼哥.他在大德三年,奉旨塑作北平三清殿的神像一百九十一尊,壁上浮雕六十四面.到了八年,又造了數百尊神像,大半在北平城隍廟內.其次有稾搠思幹節兒八哈式提調阿僧哥及朵兒八兒卜匠等.他們都是阿尼哥的弟子,是西藏及蒙古人.在漢人方面之師阿尼哥而學西天的梵像的,有名的有劉原.他是黃冠學士,對於塑造本是很有研究的,自從師阿尼哥之後,乃得見重於朝廷.後來奉旨造數處寺院的四天王,毗盧佛及夾侍文殊,普賢等佛像.上述諸人的造像式樣都是梵式.劉原的弟子中也有許多造詣深湛的人材,如張提舉,吳同僉,李同知輩,尤爲著名.他們的作品大都是在北方的寺院中.元代的南方雕刻,因喇嘛教未流行,所以不曾受梵式的影響,一切造像,一仍舊式.

不過眞正元代梵式的神像之遺留於今日者甚少.所遺留的,多少有一點

宋代的作風.如北平城北的居庸關過街塔的穹窿,雖刻有喇嘛教的曼荼羅,但其作風乃是取之於宋代雕塑的.居庸關有一洞,用大理石砌成,壁上刻滿了佛像和六字偈.拱門的中心石上雕有印度神鳥格饒得像,翼肩,鳥首,人身,左右蟠以印度蛇,蜿蜒曲折,刻紋細緻深厚,可稱精品.門內四角有大理石琢成的金剛像四尊.這些都是元代至正五年的作品.

除居庸關外,元代石刻還有一件代表作,那便是甘肅沙州的莫高窟內的石刻.窟內有一個四手的觀音,坐蓮臺上,兩手合十作安禪狀;其餘二手,一持荷花,一握念珠.首有輪光三重,頭頂中坐一小彌陀,周圍刻有漢文,梵文,西夏文,蒙古文,畏吾文,藏梵文六體的六字偈.這是元代至正八年的作品.

元代漆器上的雕鏤也很精究.浙江嘉興西塘的楊匯地方,有張成楊茂二家,所製剔紅,甚爲深峻.元代有一個戧金銀的奇才,他名叫彭君寶,是嘉興斜塘匯人,所作山水樹石,人物故事,亭臺屋宇,花竹翎毛,均極巧妙.他的作法是在黑

漆上，以針刻刺圖様，然後用金銀屑加於罅中，以成其妙品。

明代的大件雕塑，其足以記者，在成祖時，有印度高僧板的達獻給成祖五軀金佛及金剛寶座規式後（這金剛寶座就是印度人紀念釋迦得道處所建的塔），於是成祖下詔，以印度式樣爲準則，建寶座五座，以供佛像。這寶座是在成化九年落成的，一切規模及間架，都仿照印度的金剛寶座。四圍石欄的雕刻，也是印度式的。寶座下有五丈高的石臺，石級在壁的左右，盤旋而上，頂平上有臺，列有五塔，高各二丈餘，就是現在北平西北五塔寺。這寶座全體的結構是莊嚴而含有秀麗的，是明代雕塑的代表作。

在宣德十年，天壽山下的皇陵上置有石人石獸，分立甬道兩旁，在街道之一端，建有白石的牌坊，旋以龍獸的雕刻，在皇陵之北，有碑亭，亭的四隅，立有白石華表四柱，刻有交龍盤環的形象，上立石獸。碑亭的北面有石人十二，四勳臣，四文臣，四武臣，高丈餘。文者方冠大袍，長衣大袖。武者披甲戴盔，左手持刀，右手

秉節，復北，有石獸二十四，各成對，跪的立的，交錯其間。石獸有生氣，石人的面部，雖似由佛像脫胎而來，而全部結構，已足表出中國雕刻的特點，雄奇偉麗，恰稱中國帝王的權威和崇高美。

明代工藝品的雕刻，亦頗足記。宣德時有名夏白眼者，能於欖核上雕刻十六個嬰兒，眉目喜怒悉備；又刻荷花九禽，飛走的姿態，各個不同，稱為一代的絕技。其後鮑天成、朱小松、王百戶、朱滸崖、袁竹友、朱龍川、方古林輩，都能刻犀角、象牙，紫檀，黃楊木等，並能作印匣，香盒，扇墜，簪紐等東西，技巧都很精練。其中尤以方古林的取材為最工巧。他所製的瘦瓢竹的拂子、如意杖等，都是利用其材料的形質而作成。其技極妙，可稱入神。此外還有桃核上的細雕，其最著名的作家有王毅（字叔遠。）其餘用白玉，琥珀，水晶，瑪瑙作種種精巧的小品的，有賀四、李文甫、陸子剛、王小溪等名人。明代福建的象牙雕刻，也是以工緻見稱於世的。竹之雕刻，其代表作家有金陵的濮仲謙，嘉定的朱鶴，他的兒子清父，清父的兒

子雅征，以及侯崤曾（字晉瞻、）秦一爵、沈大生（字仲旭）等人．他們都能用竹根刻作古仙佛像，竹人之名，聞於一時．

明代的金銅器也是頗堪注意的東西．宣德二年詔置鑄冶局，以張護許祿爲大使，用工匠六十四人，參酌古式，製造種種的鼎、彝、鼎爐、彝爐、鬲爐、金倪爐、乳爐、博山爐、香案、銜香金鶴等，皆極精麗．銀器的鐫刻，在杭州有岑東雲、沈蔚胡、嘉興魏塘鎮有朱碧山，平江有謝君餘、君和，松江有唐俊卿等名工．他們的技術，以細巧稱道於世．朱碧山用銀所作的馬上王昭君，重僅二三錢，眉月如生，衣帶琵琶，乃是希世的珍品．其餘吳愛山的冶金，趙良璧的冶錫，蔣抱雲的冶銅，皆是一時之選．

明代的漆器雕刻，有鍮胎、錫胎、木胎之分．官局果園廠所製的剔紅，最爲有名．隆慶年新安平沙有黃成，字大成，所製剔紅，刀法圓滑淸朗，稱賞於人．大成並能文字，著有髹飾錄二卷，敍述各種漆器的作法，這是中國唯一的漆工專書．

明代瓷器上的雕鏤，亦是一種很重要的藝術品，但在此處且按下不提，留待瓷器章再述。

篆刻到了明代，大有進步，一洗宋元之惡俗。我們知道秦漢以來的官私印章，多是銅玉等質，性甚堅硬，不易刻鐫；其文字雖出諸書家之手，然鑄刻仍假手於工人。自從元末有名王元章者，獲致浙江處州麗九縣天台寶華山所產的花乳石（一名花蕊石）後，刻爲私印，於是石印流行天下了，石刻亦不假手於工匠了。那時愛好鐵筆者，多曾究心於古籀說文，所以篆書易精，操刀之際，亦能得心應手，神與古會；所成作品，宜有一種高雅之氣，不似宋元之醜陋。至於官印，仍緣引九疊文的朱印，以屈曲平滿爲主。

隆慶時有武陵人名顧汝珍，集印作印藪流行於世，頗能正印章的荒謬。明代著名的印家，有成化時禮部尙書兼學士的吳寬，字原博。他所刻的印，至今頗有遺存。此外有文三橋，以篆刻著名，說者謂其技實精於吳寬。他著有印史，流行

於世.其餘以畫家兼治印章者有多人,其中尤以文徵明、文嘉、董其昌、祁豸佳、李流芳等人爲傑出.還有一位稱爲徽州印家之祖的何震,此人與文三橋頗相友善.

清代雕刻,如雍和宮中的佛像高有七丈,用楠雕成,高大莊嚴,又一變從來佛像雕刻的結構.乾隆四十五年,西藏班禪喇嘛來朝,發痘症,死於北平,於是乾隆帝敕建白塔寺於京,葬其衣冠,火化其屍骸.其塔爲西藏式、印度式、歐洲式、相參而成,塔下有八角形的石基築着,周圍將班禪一生,自降生以致病死的事蹟,一一刻在石上.風景人物,鳥獸等,都是神話化的形象.富麗精巧,實是有清一代的傑作.在這裏,清室崇奉喇嘛教的熱度,也可想見了.此外圓明園中石欄上屏風上的雕刻,也富有裝飾美,這是胎息於意大利天主教的藝術.此處思慕外國情調,不可謂非清人的特長.

我們從通史上來看,清代知有塞外懷柔的必要,所以在順治時在北平建

立黃寺，以供養信奉佛教的西藏蒙古教徒．到了雍正時，又造喇嘛寺．所以我們知道，清代北方的佛教圖像，無論是屬於元代的梵式，或西藏式，或宋人仿造的中國式，皆兼採並蓄，一體收藏的．

康熙和乾隆時所製的武英殿中的諸佛像，雖是雅俗並蓄，但頗多精巧的作品．

清代除石刻而外，工藝品方面，有木、竹、牙、角、石，以及漆器等的雕刻，均臻空前發達的境界．雕木多用黃楊，紫檀．用具如席玩、如意、硯、筆架、筆筒、硯匣、扇墜、杖頭、拂柄等，多有鐫刻動物植物種種形象．此外屏風、掩障、几桌、書架、廚匣等裝飾也有雕刻．竹刻以江蘇嘉定的最爲特色．竹刻的名工，清初有沈兼、爾望兄弟、周乃始、吳之璠．及康熙時爲養心殿侍直的錫祿、錫璋．其後，有施天章、周顥、周笠、周天章、袁馨等人．象牙刻多裝嵌於小屏、小障、龕廚、小匣等木器上的．犀角多裝嵌於漏空雕飾物上面的．石之雕刻，其大者如宮殿陵墓的華表，石獸，碑頭，石楹，及

種種的建築裝飾.其中最易見者,如殿前的石獅子;此種作品,大都隨琢工的技藝和想像,而成各種不同的形態.又如殿階雲龍的浮雕.雕漆以北平及蘇州等處,頗多精品.金漆,彩漆等以福建廣東所產爲最佳.

篆刻在清代,非常興盛,足以光耀文運.順治康熙之間,有蘇州的顧苓和徽州的程邃,都是以印章馳名於世的.自從雍正、乾隆到嘉慶,秦祖永所稱七家及西泠六家,始分別篆刻的流派.所謂七家者,即是丁敬、金農、鄭燮、黃易、奚岡、蔣仁、陳鴻壽等.西泠六家,即是丁、黃、蔣、奚、陳,及陳豫鐘,皆是浙江人,稱爲浙派,丁敬身爲其祖.陳曼生名高當時,又稱曼派.與之相並者,有安徽的鄧石如、何雪漁、程穆倩等人,稱爲徽派或皖派.蘇州的印人,自顧云美以下,稱吳派,亦稱說文派,漢印派.黃景仁,徐鼎的翻沙撥蠟,孫韡的竹根,魏聞人的紫檀黃楊印等,也是一時的傑出作品.咸豐,同治間,浙江有趙之琛、毛庚、錢松、徐楙等人.近時趙之謙,合浙皖二派稱爲浙派.吳讓之別樹一幟.現代仿石鼓文而變化的,爲吳缶廬.這一派很

流行.

問題

一 雕刻的藝術,開始於何時?在那一時期有特別的進步?因爲什麼緣故?

二 周秦時代的雕刻情形怎樣?古代雕刻的遺物,以什麼爲最著名?古代石刻多適用於那處地方?

三 漢代有塑像麼?試舉其例.適用於何處?玉器銅器呢?有無受外來藝術的影響?

四 南北朝的雕塑像多麼?南北有何不同之點?什麼叫石窟?石窟的製作有怎樣的成績?

五 唐朝的雕刻,當推何種爲主腦?有什麼偉大的成績?雕刻的名家有幾位?

六 宋的雕刻,取材方面與唐有何不同?有什麼偉大的成績試舉其例.其他彫刻的成績,有無特出的地方?

七 刻書一道是怎樣開始的,怎樣進步的?

八 元朝佛像的雕刻與前代有何不同?有何塑造佛像的名手?其在漆器上的雕刻,是怎樣的?

九 明朝工藝品的雕刻,有何特別的地方?其成績怎樣?試舉其例.明朝的雕刻比較元朝有進步麼?

十　清朝的彫刻，有何偉大的成績？彖刻一道在清朝有什麽特殊的進步？

第三章 建築

古代的建築，大都是無蹟可考了。我們從史籍上的記載看來，古代人所建築的高臺，最含有歷史的意味。例如燧人氏有傳敎臺，桀有璐臺，紂有鹿臺，周有靈臺，楚有章華臺，秦有瑯琊臺，漢有通天臺等等。這些都是累土疊石而造成的。其作用雖說是觀天文，觀四時，觀鳥獸；其實是專供帝皇的登高娛樂。在這裏我們可以看出古代人的崇高美觀，是很普遍的。埃及人和巴比侖人的高塔，中國人的高臺，可以說是一例的。

古代人崇尚自然神敎，崇拜祖先，於是有祀天祀祖的神殿的建造出來。黃帝時的合宮，堯時的衢室，舜時的總章，夏時的世室，殷時的陽館，周時的明堂。這些神殿的建築，式樣的變遷，我們雖無從稽考；而古代人建築的才能，當該是在這種地方發揮了。

周代祭祀的典禮，最爲重視，那末，明堂的建築，當有特色存在．清代汪中及近人王國維所考定的明堂圖，很可看出當時建築的式樣．其堂爲五室制，沿夏殷之舊，而加以獨創的精神．漢代武帝建元元年，要建立明堂，詔天下的儒人擬建制方案；當時有一位濟南的儒人託詞據黃帝時的明堂，擬定一個方案說：

『明堂方百四十四尺，法坤之策也方象地．屋楣徑二百一十六尺，法乾之策也圓象天．室九宮，法九州．太室方六丈，法陰之變數．十二堂，法十二月．三十六戶，法極陰之變數．七十二牖，法五行所行日數．八達象八風，法八卦．通天臺徑九尺，法乾以九覆六．高八十一尺，法黃鐘九九之數．二十八柱，象二十八宿．堂高三尺，土階三等，法三統．堂四向五色，法四時五行．殿門法殿七十二步，法五行所行．門堂長四丈，取太室三之二．垣高無蔽目之照，牖六尺，其外倍之；殿垣方，在水內，法地陰也．水四周於外，象四海，法陽也．水闊二十四丈，象二十四氣也……』

我們看了這個方案，可以知道漢制的明堂建築是很複雜的．

我們現在講古代帝皇的宮殿．在堯時，據墨子上說．『堯堂高三尺，土階三

等，茅茨不剪，采椽不刊。』可見那時還很簡陋。

到了周代，宮殿的建築，稍稍發達，於是有五門，三朝，六寢，六宮，九室的制度。及至秦始皇的時候，便有宏壯偉麗的建築物產生了。

秦始皇命七十萬刑犯所造的阿房宮，乃是秦代的代表建築物。史記上說：

『始皇作前殿阿房，東西五百步（凡五百間），南北五十丈，上可坐萬人，下可建五丈旗，周馳爲閣道，自殿下直抵南山，表南山之顛爲闕，爲複道，自阿房渡渭，屬之咸陽，以象天極閣道，絕，抵營室也。』

這偉大的工程，在始皇生前，沒有完成。不幸在秦亡的時候，項羽屠咸陽，燒秦宮，烽火連天，三月而絕。當時所謂關中三百，關外四百的宮殿，其宏麗盛大的建築，可以推想的了。

漢代的宮殿建築，愈趨精麗了，其中尤以未央宮爲最壯麗。三輔黃圖上說：

『漢未央宮，周圍二十八里；前殿東西五十丈，至孝武以木蘭爲棼橑，文杏爲梁柱，金鋪玉戶，華榱

璧璫，雕楹玉碣，重軒樓檻，青銷丹墀，左碱右平，黃金爲壁，間以和士珍玉；風至，其聲玲瓏然也。」

這壯麗的未央宮，常爲後代詩人所歌詠的。

漢代在武帝時還有栢梁臺的建築。臺上建立一個手捧承露金盤的仙人銅象，大有七圍，高有二十丈。此外又建了許多崇樓傑閣，如首山宮，建章宮，明光宮等；都是極奢華的。在明帝時，建有許昌宮，洛陽宮等。這些建築物都是含有深長歷史意味的。

古代的建築材料，都用木爲骨幹，當初磚瓦的使用，尙未知道；大抵都取土築和石砌的方法，在外飾上，再加以紋彩。據考工記所說，夏代用蜃殼搗成粉末，用以飾牆。在周代，也是沿用此法。漢時，此種蜃灰雖也還習用，而磚瓦的使用已興起了。瓦比磚先發明。漢書所謂光武戰於昆陽，屋瓦皆飛，便可證明。所謂磚，後代發掘的漢磚，可以證明。

宮殿的門前，建有照牆，在周已經有了；其後相沿此例。它的用意，大概是因

爲大門是常開的，立了照牆，以防止風雨的侵蝕．自周至漢，建築物上的裝飾可以稽考的：有屋頂上的屋翼，飛檐，屋脊兩端的瓦獸；門上：在漢時，門環是用銅製的，刻着獸頭的形狀；屋內的天花板上，也施以鳥獸的圖形．這種種鳥獸生動的東西，用之於建築上的裝飾，足以象徵古代人生活，是傾向於自由靈快的．

漢明帝時候，佛教輸入了後，伽藍的建築，便應運而起．不過最初還不很盛行．明帝時所建的白馬寺，在式樣上，還沒有重大的變化．

自從北魏入主中國，奉佛教爲國教；當時社會陷於混亂狀態，人情惶恐，安心立命，托於神佛的風氣漸漸擴大起來；風靡一時．於是大興土木，佛寺的建築，勃然旺盛了．

據洛陽伽藍記中所載，自漢末到晉代永嘉時止，共建佛寺四十二所．到了北魏，則京城的內外有一千餘所佛寺了．當時伽藍建築的盛况，我們當可推想到了．

北魏時伽藍的建築，可舉爲代表的，有胡太后所建的永甯寺．據洛陽伽藍記中所載，寺中有九層浮圖一所，架木爲之，高有九十丈，有刹復高十丈；合去地有一千尺．刹上有金寶瓶，可容二十五石．寶瓶下，有承露金盤三十重，盤之周匝，塔之每角，皆垂有金鐸，合上下共有一百二十鐸，鏗鏘之聲，聞數十里．浮圖的北面，有佛殿一所，形如太極殿；中有丈八金像一軀，中長金像十軀，繡珠像二軀，織成像五軀．作工奇巧，冠於當世．又有僧房一千餘間，雕梁粉壁，青縲綺疏，難得盡言．這樣一所宏壯華美的寺院，不幸罹了火災，歷三月而火滅，周年猶有煙氣呢．

南北朝的城垣建築，也是很可注意的．以現在所稱長城而論，雖說戰國時已有，但其後歷經修築，到了南北朝才用磚砌．史籍上所記，北魏泰常八年，自赤城到五原，築長城二千餘里．太武帝太平眞君七年，築長城，起自上谷向西至河，廣袤皆千里．北齊文宣帝，也築有三千里．這種城垣的建築，在我國建築史上，實居有助成壯觀的重要地位．

隋代的建築，因爲隋煬帝愛好藝術，爲求他一身的享樂起見，不惜奴役萬千黔首，造宮殿，掘運河，以及製作一切技巧的事物，永爲後世美術史家所頌揚。

隋書上說：

『帝即位，首營洛陽顯仁宮，發江嶺奇材異石；又求海內嘉木異草，珍禽奇獸，以實苑囿。又開通濟渠，自長安西苑引穀洛水達於河，引河入汴，引汴入泗，以達於淮。又邗溝入江，旁築御道，植以柳。自長安至江都，置離宮四十餘所；遣人往江南，造龍舟及雜船數萬艘，以備遊幸之用。西苑周二百里，其內爲海，周十餘里，爲蓬萊，方丈，瀛洲諸山，高百餘尺，臺觀宮殿，羅絡山上。海北有渠，縈紆注海，緣渠作十六院，門皆臨渠，窮極華麗。宮樹彫落，剪綵爲花葉綴之，沼內亦剪綵爲荷芰菱芡，色渝則易新者……又營汾陽宮……』

隋煬帝時代，宮殿建築的宏壯，我們於上文中當可想像到了。其中最著名的建築，就是迷樓；這是爲後人傳述不置的建築物。韓偓所著迷樓記：

『近侍高昌奏曰：臣有友項昇，浙人也；自言能構宮室。翌日詔而問之，昇曰：臣乞先進圖本；後數日，

進圖，帝覽大悅，卽日詔有司，供具材木凡役夫數萬，經歲而成。樓閣高下，軒窗掩映，幽房曲室，玉欄朱楯，互相連屬，回環四合，曲屋自通，千門萬戶，上下金碧；金虬伏於棟下，玉獸蹲於戶傍，壁砌生光，瑣窗射日，工巧之極，自古無也。費用金玉，帑庫爲之一空。人誤入者，雖終日不能出。……詔以五品官賜昇，仍給內庫帛千疋賞之。……後帝幸江都，唐帝提兵號令入京，見迷樓，太宗曰：此皆民膏血所爲，乃命焚之，經月火不滅。……」

自從伽藍的建築盛行於魏，中國的建築史上，起一轉機；而宮殿的建築，可說從隋煬帝時起，也起一轉機。迷樓的設計者項昇，當是我國建築史上一位值得謳謌的人物。

唐以來的宮殿佛寺的建築，大抵承襲舊有的式樣。其間政制與法典，漸有大規模的訂定，而建築史上受了一大打擊，便是當時住宅的構造，其式樣視其官堦而定爲制度。民間建築，永沈於粗陋黑暗之域，實是這種制度的流弊。

稽古定制上說唐代的制度：凡是在王公以下，屋舍不得施重拱藻井。三品

以上，堂舍不得過五間九架，廈的兩面的頭門屋，不得過三間五架．五品以上，堂舍不得過五間七架，廈的兩面的頭門屋不得過三間兩架，仍通作烏門．六品七品以下，堂舍不得過三間五架，門屋不得過一間兩架．非常參官，不得造抽心舍，施懸魚瓦獸乳梁裝飾．王公以下及庶人第宅，不得造樓閣臨人家．庶人所造房舍，不得過三間四架，不得輒施裝飾．

唐代崇奉道教的風習甚盛，因此道觀的建築也興起了．當時天下道觀有一千六百八十七所之多．其式樣可惜沿襲佛寺，沒有一種特異的精神；所以歷史的意義也很微薄了．

宋代的建築，也有類乎唐代的種種限定的制度．這種制度在美術史上，實是一種很大的罪惡．

元代任用外國官吏，建築上當有新的式樣輸入．當時基督教流布到中國，同時歐洲教堂的建築，正是歷史上最光榮的峨特式全盛時代．照理，元代基督

教的建築，當可在中國美術史上呈一新異景象，可惜沒有遺蹟來徵實．

不過就事實來說，元代的建築，其受歐洲建築的影響，卽使是有，但也沒有多大效果．這一點，驟然看來，似乎與前段所述有點矛盾，但就事實觀察，却是可斷言的．試觀現存北平的城垣，乃是元代的建築，差不多完全是沿襲前代城垣的舊法．這便是一個好證據．

講到明代的建築，現存的尙多．北平的「天壇，」乃是明代重要的建築．這壇的壇址叫做圜丘，南向三成，四出陛各九級．壇之上成徑九丈，取九數．二成徑十有五丈，取五數．三成徑二十一丈，取三七之數．上成爲一九，二成爲三五，三成爲三七，以全一三五七九天數．合九丈十五丈二十一丈共成四十五丈，以符合九五之義．壇面磚數，皆用九重遞加環砌．上成自一九起至九九，二成自九十至百六十二，三成自百七十一至二百四十三．其他四周欄板，也與九數相合．上成每面十八，四面計七十二．二層每面二十七，四面計百零八．三成每面四十五，計

百八十.總計三百六十,以應合周天三百六十度數.壇面的甃砌,欄板和欄柱,都是用青石琉璃做的.在清代乾隆時修理,改用艾葉青石.這種壇有明堂古制度的遺意.從建築的均整方面說,這「天壇」是很有意義的別裁.

此外明代的著名建築,如「祈年殿」規模略小而式樣則與「天壇」不相上下.

在明成祖時仿印度式樣建造的「五塔寺,」在北平的西山,全體結構,莊嚴而仍有着秀麗的氣息,這是在雕塑章內已略述過了.這種寺院的建築,實是伽藍建築復活的代表作品.

還有北平的天壽山下明陵的祖廟,也是明代成祖時的建築.長陵,延袤六里,巍立山坡,面臨深谷,最含有宏壯的美觀.甬道的二旁,立有石像.其盡處有建三覆檐的門樓一座,門樓內爲大院落,中有小殿,穿過小殿爲大祭殿.殿基用大理石砌的,共三成,四面各三陛,共九級,通於殿的三門.門上刻有花格,殿長七丈,

內高三丈，上覆重簷．以大楠木柱支持，共四列；每列八柱，柱圍約十二尺許，高六丈，中隔天花板；板離地約三丈餘．結構偉麗，雕飾豐美，當是有明一代的傑作．

清代的建築，因爲當時崇奉喇嘛教，在順治四年，西藏喇嘛來朝，特建黃寺於北平的城北．到了康熙時，仿照拉薩達賴喇嘛所居的布達拉寺，在熱河也建了一所布達拉寺．寺殿的牆壁，盤旋而上，狀如螺殼．四周門戶窗牖，不施雕飾．等到雍正即位，又改建潛邸爲喇嘛寺，即是現在北平的雍和宮．乾隆時候爲回妃所建的回寺，也是奇特而別出心裁的傑作．

清代其他重要建築，有圓明園和頤和園．這兩處建築物的精麗巧妙，爲前代所未曾有的．圓明園中的「瓷塔，」萬壽山中的「銅寺，」精工秀雅，頗足表示藝術的效果．圓明園是乾隆時候意大利人阿鐵埃(Attret)和伽司滴里司格奈 (Castiglisgne) 所參與的工程．這裏歐洲建築的法式是盡量應用了的．

清代民間建築,本相襲舊制,加以規定.不過到了清代末葉,西洋人在中國的建築物漸漸興旺,嗣後中國也有效學的.

現在再從中國建築的進化方面,作一綜合的簡約敍述.

原始人穴居野處,固不但我們中國的先民如此.所謂「穴居,」是居在山洞裏面過活的;後來毒蛇猛獸,和人類爭地盤,人們既不及它們具有天生的武器,而人爲的武器尙未發明,所以只好丟了山洞,爬到樹上去學鳥類做窠,這便是所謂「巢居.」此種巢居,本來是很寫意的,但有一樁事不得不擔着憂慮,倘使失脚落空,便有性命危險.所以又不得不另謀安全的辦法,才舍上下不便的巢居,而做個棚戶於平地.此種棚戶,不用說,當然是竹木搭架泥牆草蓋.黃帝時所謂宮室樓閣,亦不過是棚戶改良的草屋.到堯舜時,才有一些裝飾的希求,利用天然的白土塗壁,此是粉刷牆壁的起頭.至夏禹以後,乃改用蜃灰,就是貝殼燒成的白灰.它的本質,原是石灰質,想他因當時治水成功,大地上不少枯死的

貝殼，自然有些聰敏人，會來利用來做塗飾牆壁的材料．但是家天下的禹王，因為要自己的子孫永世保全着自家的江山起見，不許子孫起造高大的屋宇，裝飾美觀的牆壁，說道：如為「峻宇雕牆」那是要亡國的．所以自禹以後，約六百年間，建築上毫無進步，毫無變化．不料他的末代子孫桀，天不怕，地不怕，竟為建築史上的大革命家．桀在政治史上，是萬人唾罵的，然在藝術史上，尤其在建築史上，實有永不磨滅的大功！他因為要造一所講究的房屋，藏着他的嬌妻妹喜氏，所以打破一切制度上，禮教上的障礙，進而為美化的建築，所謂傾宮，所謂瑤臺，所謂瓊室、象廊等等破天荒的宏壯華麗的建築物，乃一一理想實現，創造成功．推想他所以成功的原因：

(1) 祖宗以來的府中有貴金、怪石、瑤琨、珠、牙、球琳、琅玕……等等富藏，足够利用為建築的裝飾材料．

(2) 桀有改進的决心，雖喪身亡國而不辭．

自從桀打破了第一次難關之後，上等建築物的榜樣已立，究至商朝的末代，又出了一個無獨有偶的紂，再來踵事增華的努力一下，於是建築改進的觀念，成爲上下普遍的心理。所以到了周朝，自宗廟朝堂以及市廛的建築，都規模宏大，形式整齊了。

中國的建築式，向來是千般一律的，不若西洋之隨時代，隨地方，有所謂甚麼式甚麼式的。宮殿廟宇那麼四角翻張的式樣，根據詩經上『如翬斯飛』這句讚美周宣王新宮之辭，這「翬」便是雉雞身上的花紋，很美麗的。當『四月鄉村大麥黃』時，每見麥田裏雉雞，受了驚慌撲撲飛着，它的頭頸向前伸出，一根尾巴向後俏起，兩個翅膀向左右分張，令人想起那四角出跳的宮殿建築之美，正是這樣。據此看來，可以知道今日翬飛式的建築，在周朝時，便成爲已然的式樣。

我們考究秦漢的建築物，可以知道那時具備左列各物：

朱紅色的牆垣，壁畫，花瓦，古錢模樣，天花板上的門方（「藻井」——寓意在鎮壓火災，）木雕的倒植荷花頭，排立於屋蓋上的小瓦人瓦獸，蟠屈俏起於屋尖兩角的龍形或魚形（「鴟吻」一稱「飛魚」——漢武帝時始作興，寓意亦在鎮壓火災。）獨立於屋頂的仙鶴，搏風，撩簷等等。

三國，六朝，爲佛教建築極盛時代，寺塔徧於南北，壯麗勝於宮殿。同時，道教亦效顰佛教，所以道觀也勃然興起。到了唐朝，因爲崇尙道教之故，道觀更多。不過不論佛寺，道觀，都沒有甚麼特色，還只是一味宮殿化罷了。自宋以後，直至清季，建築上並無多大的變化。試看李明仲所著營造法式一書，可以知道。此書是奉宋徽宗的敕命而著作的，贍博精詳，繪圖貼說，可稱我國惟一的建築寶典。依着這個張本，就現在尙存着的舊式建築物上尋求些實際的標樣，大都可以尋得出來的。

中國的建築制度，歷朝都有大體規定或嚴格規定的。遠如周朝，楹柱上所

漆的顏色，也有『天子丹，諸侯黝堊，大夫蒼，士黈.』的明文.近如明朝，要看他的官階幾品幾級，只准做幾間幾架，門上漆甚麼顏色，門環用甚麼質料.所以上文所說我國建築式樣向來是千般一律的重要原因，有兩個：

(1)制度上　不許自由改變.

(2)技術上　沒有自由改變的能力，既無建築師打樣；又無工程師督造；只有任着老工匠，遏了師承的師承，依了古典的古典，因襲下去.

前清末葉以來，西式建築傳入中國，制度上亦不成若何問題，於是中國的建築史上，乃發生一大變化.如希臘式，羅馬式的柱頭，必讓丹(Byzantine)的圓頂閣，峨特式(Gothic)的尖弧拱，埃及式的方尖塔……非但純粹的模倣的整個的建築物，遍布於各大都會，並且各大都會的平常建築物，亦往往加入幾分歐化了.這是西洋建築的作風影響於中國建築的概觀.但是中國的建築式，實爲東方作風的代表.其系統，不但包括到日本，如暹羅緬甸等處，亦早受了

多少影響.近年且漸傳布於西洋,美國西雅圖有中式建築的劇場,乃爲最顯著的例子.本來我們的翬飛式建築,極合於美的條件,這不但自道自好,卽是世界著名的大學者,如杜威太戈爾等都滿口讚美的.

問題

一 中國建築的最初成績是什麼?是怎樣建築的?到了何時才見建築的發達情形?

二 建築與宗教有什麼關係?何謂明堂?其建造是怎樣的?

三 秦漢時代有什麼偉大的建築?用什麼材料建築的?

四 隋唐時代有什麼偉大的建築?唐代的建築除宮殿,還有一種什麼特別的建築?

五 元代的建築,有什麼特別的地方?何故?

六 明代的建築有什麼偉大的成績?現在還有留存的麼?試舉其例.

七 中國的建築何以不能自由進步?清代末年何以建築上大生變化?

第四章 繪畫

中國的繪畫，可從伏羲氏造八卦說起。這八卦配合起來，可以表象宇宙間種種事物的形和意。這裏是富有圖畫意義的，所以這八卦可說是中國繪畫的胚胎。

到了黃帝時，有倉頡觀察奎星圓曲的形勢及龜文鳥羽山川掌指禽獸蹄迒的痕跡，體類象形而造出文字來。這文字實是繪畫的雛形。同時有人發明五彩，施繪畫於衣服上。通鑑外紀上說：

「黃帝作冕旒，正衣裳，視翬翟草木之華，染五彩爲文章，以表貴賤。」

夏商周三代爲我國郅治時期，禮教殊隆，所有圖畫完全是應用於禮教上的。黃帝時服裝上敷色，夏商二代仍舊習用，並更考究；但其色彩的考究，非爲繪畫本身的美觀，乃是求合乎禮教的用意罷了。

左傳上記的夏禹鑄鼎圖鬼神百物的形象是人物畫的濫觴.周禮上所記的尊彝上有畫鳥獸,植物,雲山等圖形,乃是繪畫史中有價值的小品製作.周代的大作品,有門上的壁畫.周禮上所記的虎門,是門上有猛虎的繪畫.孔子家語說:『孔子觀周明堂覩四門墉有堯舜之容,桀紂之家,而各有善惡之狀,興廢之誡焉.』足徵周代人物繪畫的發達.

春秋時的作品:王逸楚詞註說:『楚有先王之廟,及公卿祠堂,圖天地,山川,神靈,琦瑋,僑佹及古聖賢怪物行事.』說苑中說:『齊有敬君者,齊王起九重臺,召敬君圖之.敬君久不得歸,思其妻,乃畫其妻對之.』以此推想吾國繪畫,至戰國已漸進精密,所含的意義,也不止單純形象的表現.

吾國三代時的美術,概由自然的發展,未曾受外來藝術的影響.到秦統一天下,版圖遠擴於西南,從此才有外邦的交涉;西域的美術品,漸次輸入中土.始皇元年,有西域賽霄國畫人列裔來朝,能口含丹墨,噴壁成蛇、龍、山川、禽魚、鬼怪

等圖象.——見拾遺記——於吾國繪畫上,當與有相當影響.

漢代繪畫上比前代大有進展;尤以壁畫爲興盛.宮殿中,有觀畫堂,明光殿,麒麟閣,雲臺等,這些均是漢代有名的大規模的壁畫.然作者姓名,多未傳下.可考的,祇有蔡邕,曾在靈帝時畫赤泉侯.

漢代孔廟的壁畫,也是一件重要作品.益州記說:『成都有周公禮殿,漢獻帝時立.益州刺史張收畫盤古三皇五帝三代君臣與仲尼七十二弟子於壁間.』漢書蔡邕傳說:『光武元年,置鴻都門學畫孔子及七十二弟子像.』漢代以儒術爲政治標準,有這種作品也是意想中的事.

此外陵墓中也有壁畫,後漢書趙岐傳說:『趙岐自爲壽藏,畫季札、子產、晏嬰,叔向四像居賓位.自畫像居主位,皆爲贊頌.』官舍中也有壁畫,後漢書南蠻傳說:『肅宗郡尉府舍,皆有雕飾,畫山神、海靈、奇禽、異獸以炫燿之,夷人益畏憚焉.』漢代壁畫的風行可想見了.

漢代繪畫的應用，如此隆盛，畫人也隨而增多，後漢畫人的著名者：有蔡邕、張衡、趙岐等．尙方畫工：有劉旦、楊魯、陳敞、劉白、龔寬等．張衡，善神獸，蔡邕，善仕女，劉敞，劉白，龔寬，工牛馬飛鳥．毛延壽的仕女，當時推爲醜好老少，必得其眞．取材極博：如神仙，鬼怪，奇禽，異獸，山川，星辰等，無所不畫．他的技巧是自由馳騁，變幻莫測的．畫天象的名家，有劉褒，曾畫雲漢圖，人家見了覺到炎熱；又畫北風圖，人家見了感到寒冷．風景畫的根底，已在這裏植下了．

後漢明帝，夢金色神人，因遣使到天竺求佛法，得到天竺國優塡王畫的釋迦像；於是命畫工照樣畫在南宮的淸涼臺和顯節陵上．又在白馬寺的壁上，畫千乘萬騎繞塔三匝圖．爲吾國佛教畫風輸入的開始，在吾國後代的藝術上，呈一極大的變遷．

魏晉南北朝的繪畫，因佛敎儀像的關係，人物畫非常發達；有名的作家，也很多，開畫史上的新紀元．以下略述代表作家及其作品，足見此時期的繪畫，已

逐漸接近純粹藝術的基地.此後順勢的發展過去,當歸功於這時期的養素.

吳曹不興,爲吳中畫壇奇才,稱江左畫家之祖.相傳畫佛像羅漢,有曹樣吳樣二本,曹起自曹不興,吳起自吳暕.曹畫衣紋重疊,吳畫衣紋簡略.

曹不興,一作弗興,吳興人.當時有印度僧人康僧會在吳地設像行道,不興曾見他所有的儀像而摹彷之,於是技藝大進.曾在五十丈的絹素上畫佛像,得手應心,操筆立就,頭面,手足,胸臆,肩背各部,配合適宜,不失尺度.南齊謝赫,看到他所畫的龍頭,說他的名聲不是虛傳的.

明代楊愼論中國畫家的四祖,是顧愷之、陸探微、張僧繇、展子虔.這四家在繪畫上的地位,是重要的,我們不妨在此先說一說.

顧愷之,字長康,號虎頭,是晉代的無錫人.筆法如春蠶吐絲,初見甚平易,並且於形似上,常常有失妥之處;然仔細看來,六法兼備,設色以濃色微加點綴,畫人物,常數年不點睛,有人問他緣故,他說:『四體妍媸,本無缺少,於妙處傳神寫

照，正在阿堵中.』曾在瓦宮寺畫有維摩詰像等，都是絕妙一時的巨製相傳維摩詰像開戶的時候，光照一室，觀者門戶爲塞.可見當時的人，爲他藝術所感動的情形了.

陸探微，是南北朝宋時的吳人，所作人物，體運遒舉，風力頓挫，一點一拂，動筆新奇.所畫多當時帝王將相的像.他的名作：如孝武帝、宋明帝、王獻之諸人的像.謝赫古畫品錄推陸探微爲第一品，說道：『窮理盡性，事絕言象，包前蘊後，古今獨立，非復激揚所能稱贊.但價重之極乎上上品之外，無他寄言，故屈標第一等.』

張僧繇，是梁時吳興人，梁天監中，爲武陵王國侍郎，長朝野衣冠，因武帝崇尙釋氏，故僧繇的佛畫爲多，奇形異貌，極得力於印度輸入的新壁畫.梁史一乘寺所畫的扁額，遠望眼暈如有凹凸，時人因叫一乘寺爲凹凸寺.後畫品評他說：『張公骨氣奇偉，師模宏遠，豈惟六法精備，實亦萬類皆妙.』並常在縑素上用

青綠重色，先圖峯巒泉石，而後染出邱壑巉岩．繪畫上不用墨作的鈎，叫做沒骨皴，爲張氏所創始．

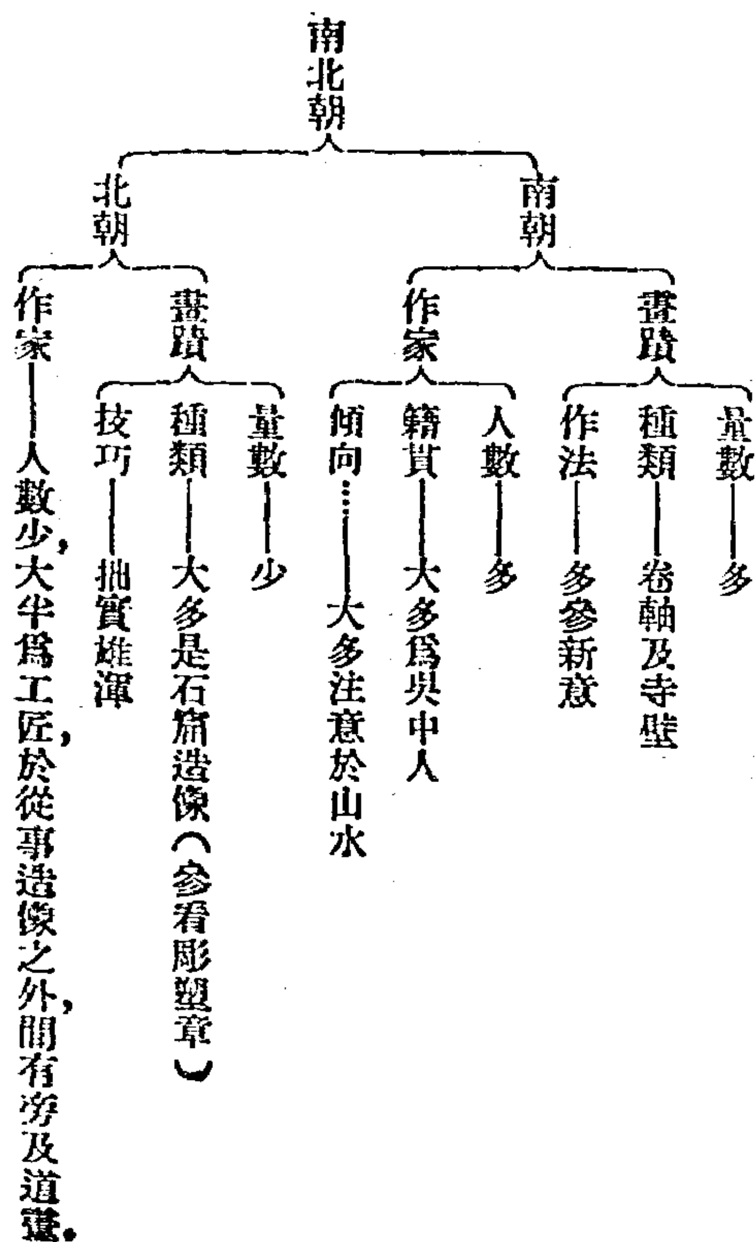
隋代的展子虔，歷北齊北周到隋，妙寫臺閣，及江山遠近，有咫尺千里之勢．吾國人物畫，到這四家，細密精徵，已啓唐人的風格．其他如戴逵，稽寶鈞等，都是一時名手，不煩詳敍．

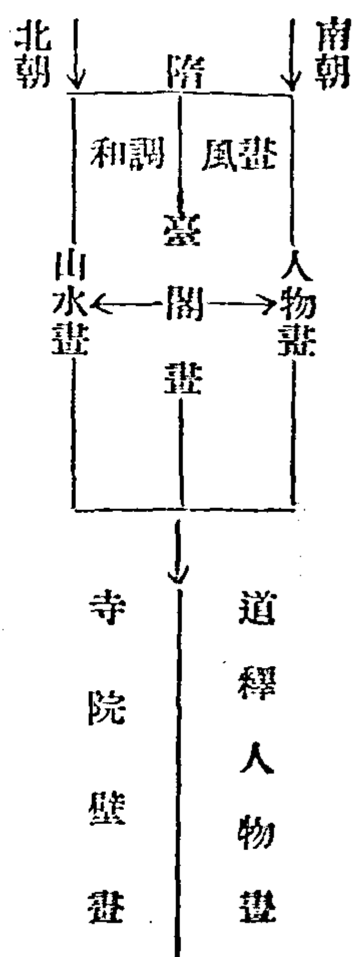
山水畫是在南北朝得江南風景之助，有了進步．專門山水作家，有宗炳，王徵等．山水畫論方面，也有宗炳的山水序，梁元帝的山水松石格．

吾國正式的藝術批評到了南北朝時才有．南齊謝赫所著的古畫品錄，可說爲吾國藝術批評的正則．原來謝赫是吾國有名的畫家，輕當時以神氣逸氣取勝，一變風格，而趨於纖巧．然纖巧中有獨具精神，爲一時導領．他並在古畫品錄中定有六法，以爲批評繪畫的標準：(一)氣運生動，(二)骨法用筆，(三)應物象形，(四)隨類賦彩，(五)經營位置，(六)傳移模寫．他第一法的氣運生動，永爲

中國繪畫批評的最高準則，亦即藝術上的最高基件.吾國在此時代的藝術思潮，已到此等地步，我們不能不驚異地頌贊了.

茲將南北朝和隋兩代的繪畫概況列表如后:





唐代因為治平之時較久，在太宗玄宗的時候，內修政教，外宣威德，西域南夷之來庭者衆多，文藝宗教之煥發，達於空前的境地．即以繪畫而論，偉才輩出，傑作衆多，正如名卉異葩，畢羅瑞圃，蔚為大觀，實為我國繪畫史上最盛的時代．

唐代政教的改革，自始卽有顯著的痕跡，惟有繪畫上的變化則最為遲緩，故唐代的畫史可分三個時期來說：自武德到開元以前為初期：當時的作風，是繼承六朝的餘緒，技巧上雖稍有進步，然猶未能別開蹊徑．作品多以細緻豔潤為工；道釋人物，可謂臻盛，山水雖已有相當成功，但尙未能重視．自開元到天寶間是中期，亦是整個唐室最盛的時期．那時一般繪畫作家都非常厭棄前朝的

細潤作風，同時受了域外新奇的誘引，於是別開生面，摒棄細潤的作風而趨向於雄健超逸之一路．山水畫人物畫大興，花鳥畫亦漸露頭角．名匠輩出，炳若列星，可謂極人文之盛．德宗以後，則爲後期：人物山水花鳥，雖然沒有特殊的進步，但作家都能各專一長，以相誇美；人民知道繪畫之可寶貴，鑑賞之風，于焉大開．整個唐代的繪畫，無論人物山水花鳥，及其他雜畫，往往圖在寺院內的，所以和宗教是有着密切關係的．

唐代畫家，大都聚精會神於山水畫的藝術．唐人的山水皴法，大都皆如鐵線，人物衣紋畫線，也大略相似．然晉畫故實，唐佈新題，雖李思訓的仙山樓閣，王維的江山雪霽與顧愷之清夜遊西園，陸探微的古聖賢像，各有所異，而閻立德畫東蠻謝元深入朝圖，立德弟立本寫秦府十八學士，淩烟閣功臣，是畫時裝，卽新題的證據．

『智者創物，能者述焉，非一人之所能也．君子之於學，百工之於藝，自三代

歷漢至唐而備矣.故詩至於杜子美,文至於韓退之,畫至於吳道子,古今之變,天下之能事畢矣』這是蘇軾跋吳道子的畫語.宋人以這種眼光看定中國文化到了唐代已臻極盛,這確是一種英雄史觀的見地,是很合理的.

吳道玄以不世的天才,爲一代開山之祖,後人稱他:『筆法超妙,爲百代畫聖.』曾作地獄變相圖,無靑鬼赤鬼,畫有陰慘之狀.一時京都屠沽漁罟之輩,見了懼罪改業的不少.又在平康坊菩薩寺東壁上,畫佛家的故事,筆跡勁挺,如磔鬼神的毛髮.天寶中,明皇忽思蜀道嘉陵江三百里山水的優美,令吳道玄圖於大同殿的壁上,一日而畢,一時嘆爲多方面敏捷的奇才.

此時的山水畫給吾人以多方面的觀照,因爲這時作家,各各發揮獨特的精神.自吳道玄一暢其源流以後,李思訓一派的工整,王維一派的秀逸,張璪王洽一派的潑墨,在意境上,技巧上,已分道揚鑣的了.

李思訓是唐的宗室,曾爲左武衛大將軍,所以時人稱他爲李大將軍.他作

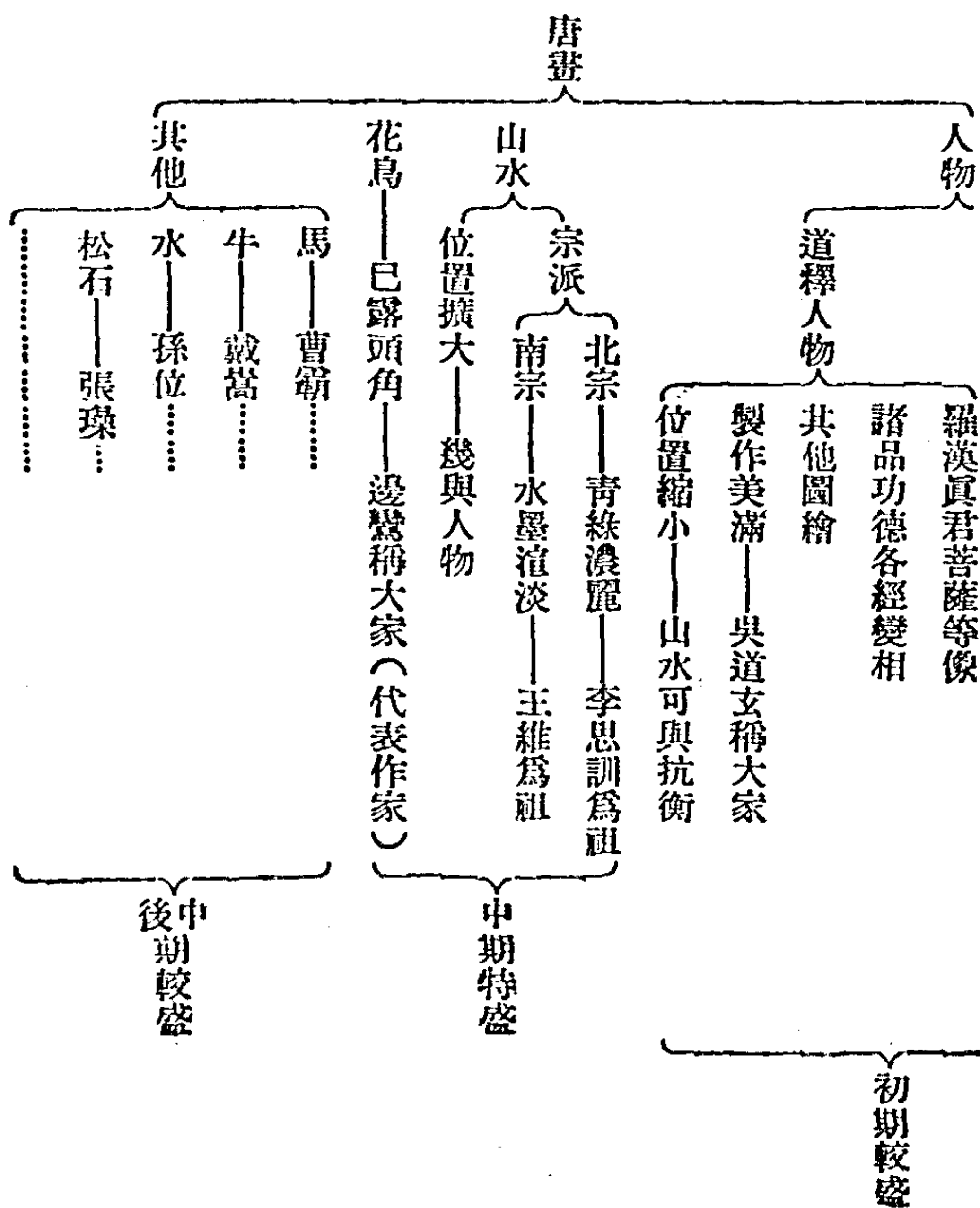
山水，神速不及道玄，而工密過之．善用金碧輝映，成一家法，爲青綠派山水的開創者，稱『山水北宗之祖．』

王維爲唐德宗時人，畫山水工平遠風景，風致標格，新穎特異．他受到吳道玄的影響，以超脫秀逸爲上．好作水墨，對於水墨畫，極爲推崇．在他所著畫學祕訣中說：『畫道之中，水墨爲上；肇然之性，成造化之工．』他的藝觀，也可見一斑了，稱『山水南宗之祖．』

上述的是唐代的幾位領袖畫家，也是後代繪畫發展的前鋒，在我國繪畫史上是佔着重要地位的．

現在把唐代的繪畫狀況作表如下：

- 普通人物
  - 前朝故實
  - 現代風俗
  - （多取材貴族士女遊宴戲樂之事）
- 外國風俗人物


唐畫
人物
道釋人物
羅漢眞君菩薩等像
諸品功德各經變相
其他圖繪
製作美滿——吳道玄稱大家
位置縮小——山水可與抗衡
初期較盛
山水
宗派
北宗——青綠濃麗——李思訓為祖
南宗——水墨渲淡——王維為祖
位置擴大——幾與人物
花鳥——已露頭角——邊鸞稱大家（代表作家）
中期特盛
其他
馬——曹霸……
牛——戴嵩……
水——孫位……
松石——張璪……
……
中後期較盛

唐末五代的時候，有荆浩，摘唐人之特長，蔚爲一家。當時關仝從荆浩學畫，有青出於藍之譽。這兩人的作品，已達圓熟與渾厚。雖屬南宗而下，畫風又轉一樞紐了。

荆浩，河南人，自號洪谷子，長山水。嘗與人說：『吳道子有筆而無墨，項容有墨而無筆，吾采二子之所長，自成一家之體。』撰山水訣一卷行世。

荆浩畫法，世人說他有開先顧後之功，皴鈎布置，使後學者，得有由徑。不惟關仝師事之，實爲百世的宗師。他善畫雲中的山頂，屋簷皆仰起，而樹石多是粗大的，思致高深，骨體夐絕。他曾自作詩說：『筆尖寒樹瘦，墨淡野雲輕。』

關仝，長安人，山水脫略毫楮，筆愈簡而氣愈壯，景愈少而意愈長；善作秋山寒林，村居野渡，見者如在灞橋風雪中。但他不工人物。

五代的花鳥畫，因佛老思想的關係，在唐代邊鸞等啓其端緒，到五代已大見發展，作家有徐熙，黃筌，爲唐代花卉畫的大師。

徐熙，江南名族，畫花卉和蜀的黃筌齊名，長花竹，草木，蟲魚等類．當時畫花果者，概用色粉暈染，熙獨先以墨色寫枝葉蕊萼，然後稍和色彩，而超脫野逸之趣，則益然紙上．從他風格的，有其孫崇嗣，崇勳，崇矩及唐希雅孫忠祚等．

黃筌，四川成都人，長花竹翎毛等的寫生，盡得神情，成古今規式．畫法概先鈎勒，後再塡以五彩．所畫花色，宛如含露初放，極有生意，但設色極富麗，與徐熙的野逸清淡，絕不相同，故世人有『黃筌富貴，徐熙野逸』的話．其他名家如曹仲玄，貫休等，均擅長道釋畫．

中國繪畫到了宋代，其情形與前代逈不相同．一切道釋的人物畫，漸就衰退，這種情形，在南宋尤甚．宋代的繪畫題材，偏於花鳥山水，而一切制作，都與文學互通因緣，所以宋代的繪畫，可說是我國繪畫的文學化時期．

我們現在從山水畫說起．山水畫自從五代的荆浩，關仝崛起後，輾轉變化而達於高古渾厚的氣象．到北宋，畫家董源，李成，范寬等承其遺風而發揮光大

之所以他們被世人稱爲北宋三大家。這三家都是嗣響於荊、關的，不過他們的佈景和用筆，各各不同。董源的水墨極類王維；他的山水可分二種：一種是水墨礬頭，疏林遠樹，平淡幽深，山石都作麻皮皴；一種是着色的，皴文不多，用色甚淡。後起的僧人巨然，劉道士等，皆傳其衣缽；而米氏落伽的手法，實由此脫胎；還有江貫道亦是宗於他的。但其中之爲董源的正傳乃是巨然。巨然少年時的作品，多作礬頭，老年時的作品則趨平淡，嵐氣淸潤，積墨幽深，得其法的有僧人惠崇，由惠崇又傳給僧人玉硼。李成惜墨如金，好寫平遠寒林，其畫雪景，峯巒林屋，都是用淡墨的。而水天空處，全用粉塡；而山水位置，頗有遠近明暗之法。他的弟子中著名的有許道寧，李宗成，翟院深等。其他私淑他的畫法的，在當代名家中，有郭熙，高克明等。但是在成績上看，郭熙可說是獲得了李成的正傳的。郭熙所作，多重山複水，雲物映帶，筆壯墨厚。當時畫院的衆工，競效其法；後起的楊士賢，張淡，顧亮，胡舜臣，張著等，都受他的薰陶的。范寬初時是師事荊浩的，但他頗醉心

於李成；後來舍棄舊習，師法天章；好作崇岡密林，用墨深重。

宋代米氏的雲山，在畫史也很重要的。他遠倣王洽，近學董源，喜用積墨寫滿紙淋漓，天眞煥發。他的兒子元暉，略變父法，但氣滿神眞，自成一家。繪畫中的雲山，到了米氏，又起了變化，所以世人常稱米氏雲山，大概因爲這個原故。

南宋的名家有龔開，燕文貴，郭忠恕等。燕文貴不師古人，匠心獨造；他的山水，當時稱爲燕家景緻。郭忠恕以宮室畫著稱。本來宮庭畫不易工，作者往往以束於繩墨，筆墨難逞，稍涉畦畛，便入庸匠，所以唐以前，不聞名家。郭忠恕以偉俊奇特之氣，輔以博文强學之資，不爲規矩繩墨所窘，可謂古今絕藝。

燕文貴和郭忠恕二人，各立門戶，與董、巨等不相系屬的。

北宋山水畫的流派，大略如此。自郭忠恕的繪畫，綜論其整個的趨勢，實是偏重於王維的破墨的一派，即是所謂南宗。但這南宗的作家如趙伯駒，李唐，劉松年，李嵩等，後來蔚成畫院派。他們的筆墨注重細潤，色彩採用青綠，通常稱爲

院體畫，其實是盛行李思訓青綠的一派．這便是北宗．北宗其他的作家有蕭照，陸青，高嗣昌，閻中等．其他馬遠，夏珪輩，都師事過李唐的，但他們的作風蒼勁，顯然受了董、巨、范、米等人的陶染而合南北二宗爲一．道山水畫到他們二人之手，已經是起了一變了．

宋代的人物畫可分道釋人物畫和非道釋人物畫二項，但沒有山水花鳥之多驚人處．

花鳥畫自從五代徐、黃競興，分門揚輝，燦然可與人物畫爭衡．入宋以後，因玩賞繪畫之風大盛，致花鳥畫並山水畫益復向榮．初期著名作家有南宗的徐崇嗣，北宗的黃居寀．此二人均有很大的勢力，受其影響者很多．後來有崔白、崔慤兄弟及吳元瑜等人出，至此作風起一大變化．

現在把幾位領袖作家的生平略敍一下：董源，一作董元，江南人，官南唐北苑副使．畫山水著名於時，景物富麗，下筆雄偉，重巒絕壁，有嶄截崢嶸之勢．着色

仿李思訓,水墨似王維,而出自胸臆.工秋嵐遠景,多寫江南眞山,不爲奇峭之筆.他的平淡天眞,唐無此品.宋人院體,皆圓皴短筆,北苑獨稍縱而長,成一小變.暮年,一洗舊習,故其畫截分二種:一種水墨礬頭,疏林遠樹,平遠幽深,山石竹麻皮皴.一種著色,皴紋甚少,古人物用紅青衣,亦有用粉素者,均屬珍品.

僧巨然,鍾陵人,與劉道士同師董源.山水,筆墨秀潤,善寫煙嵐氣象,於峯巒嶺竇之外,尤喜作小石松柏疎筠蔓草之類,相與映發.少時,得董元正傳,喜作礬頭.老年趨向平淡,險絕孤兀之趣,似見稍遜,而雄深秀麗,正無相與匹敵.元吳仲圭,明沈石田,皆源出於巨.

李成,字咸熙,避地北海營邱,世稱爲李營邱.

范寬初師李成,又師荊浩,後自嘆說:『與其師人,不若師造化,』乃脫盡舊習,落筆光硬,眞得山水景法.尤長雪山,山頂上好作密林,水際作突兀大石.晚年喜用焦墨,大多水石不分,溪出渾虛,水若有聲,時人評議他的畫說:『李成之筆,

近視千里之遠，范寬之筆，遠望不離坐外，皆所謂造乎神者也.』然相傳學李成者，許道寧得其氣，范寬得其形，翟院深得其風，朱澤民，唐子華，姚彥卿，輩，兼學郭熙.楊安道，林俊民諸人，專學范寬.皴鈎點墨，盡爲前人矩矱所束縛，而欲超然特出，很是艱難了.

郭熙，河陽溫縣人，山水宗李成，得雲烟出沒，峯巒隱顯之態；布置筆法，獨步一時.早年畫法工整，晚年落筆健壯，著山水論，詳說遠近、深淺、風雨、明晦、四時、朝暮的變遷.所畫山頂峻險，樹多蟹爪，酣墨淋漓，一如行草書法.黃山谷有詩說：『玉堂對坐郭熙畫，發興已在青林間.』又說『郭熙官畫但荒遠，短渚曲折開秋晚.』南宋名手，雖劉松年，馬遠輩，不能彷彿.

五代的西蜀南唐，創立翰林畫院，始有畫院體.工妍秀潤，斤斤規矩，宋徽宗仿五代遺制，大擴規模，分祗候，待詔等官職.高宗南渡，聚天下精藝良工，領導當時藝學，所作之品，總稱爲畫院.以李唐爲首領，與劉松年，馬遠，夏珪，稱南渡四大

家.

李唐,字晞若,河陽人,在宣和靖康間,畫已著名,入畫院後,即盡受前人之學.所作山水,源出於荊浩、范寬,筆意不凡,高宗很是重視,嘗題長夏江寺卷說:『李唐比李思訓.』皴法大劈斧,帶披麻頭,常用水墨作人物屋宇,描畫整齊,畫水尤爲得勢.南渡以來推爲獨步,吳仲圭說:『南渡畫院中人固多,而惟李晞古爲最體格具備,取法荊、關,』於此亦未可專以院畫二字評議一切了.

劉松年,錢塘人,人物山水學張敦禮,多作雪松,四圍暈墨,松先以墨筆疎疎畫它,再以草綠間點松幹,半用淡赭,半留空白,表示凝雪.畫酒店,帘上常書『酒』字,董玄宰題風雨歸莊圖說:『初披之以爲北宗范中立,已從石角中得松年款,蓋松年脫去南宗本色,作中立得意筆法耳,此特其摹世之作也.』

馬遠,號欽山,他先世河南人,後居錢塘,畫師李唐,下筆嚴正,常用焦墨作樹石,枝葉夾筆,石皆方硬,不多作全景,然江浙間,有馬氏所作的峭壁大障,主山多

屹立，平處略見水口，蒼茫外，微露塔尖，特具微茫之致．

夏珪，字禹玉，畫人物山水，醞釀墨色，麗如傳染，筆法蒼老，墨汁淋漓．雪景師范寬，山水師李唐．夾葉作樹，稍間有丁香枝，樓閣不用界尺，信手畫成，奇怪突兀，筆意精密，氣韻尤高．張青父論夏氏千岩萬壑圖說：

『精細之極，非殘山剩水之比，粗也而不失於俗，細也而不流於媚．有淸曠超凡之遠韻，無猥闇巖壁之鄙格，』可說論馬夏的繪畫而得他的要領．

畫之六法，難於兼全，吳道子以後，獨李公麟，始能兼備，而米元章猶說他有吳生習氣．馬和之的人物，佛像，山水，倣吳裝；他學龍眠山莊圖卷，一轉筆作馬蝗勾，便有出藍之譽．陳眉公說他：『品極高妙，當與郭忠恕妙跡雁行．』然郭氏的畫，董元宰說他極像王維．有輞川招隱圖，乃易雪景為設色，原兩宋工設色畫者，如王詵，趙令穰，伯駒，伯驌，各有不同，而不過二李之遺．而燕穆之，燕文貴，僧人惠崇，又屬一種變體，然工細筆，則全相同．

李公麟，字伯時，舒城人，號龍眠居士，官至檢法.

郭忠恕，字恕先，洛陽人，官至國字主簿.

王詵，字晉卿，封開國公.

趙令穰，字大年，封榮國公.

趙伯駒，字千里，官浙東兵馬鈐轄.

趙伯驌，字希遠，官潮州太守.

燕肅，字穆之，益都人，官龍圖閣學士.

燕文貴，字叔高，一作文季，吳興人，宋端拱中入畫院.

僧惠崇，建陽人.

宋初黃筌父子，被召入畫院，徐熙一家，同時發展於院外.兩派如春蘭秋菊，各擅芬芳.其他自立格法的，尙有丘慶餘陳棠等.慶餘善花卉翎毛，兼長草蟲，師滕昌佑，而能靑勝於藍.陳棠，創飛白法，淸逸有獨到處.兩家多用墨色的深淺，表

現對象，均爲宋代作手．黃氏體，到神宗時有崔白、崔慤、吳元瑜等，一變格法．徐氏體，到眞宗時，有趙昌，到英宗時有易元吉，傳徐氏沒骨法的手法，趙昌尤得傳彩的神妙．

趙昌，劍南人，性情高傲，長花果，初師滕昌佑，調色別得妙訣．皇朝事實類苑裏說：『趙昌染成不布采色，驗之者，以手捫摸，不爲色所隱，乃眞趙昌也．』易元吉，字慶之，長沙人，靈機深敏，長花鳥水果，極臻精奧．尤長牙獐猿猴，米襄陽畫史中曾說：『元吉草木翎毛，唐徐以後無人，但以猿獐稱，可歎！』

文人墨戲，多作枯槎古木，叢餘斷山，筆力跌蕩於風煙飄渺之境．當時以文同，蘇軾爲最有名，筆法新奇，皴勾老硬，揮灑大致，不求形似，鄧椿說他『注意蹤不專，而天機本高』．東坡曾說：『始知眞放本細微，不比狂華生客慧．』『當其下筆風雨快，筆所未到氣已吞．』確曲盡畫了．當時米芾及子友仁，推原董、巨，寫生山水，稍刪繁密，遂入神品．王庭筠、吳琚等，亦工寫意，頗多神契．

蘇軾，字子瞻，眉山人，號東坡居士。
米芾，字元章，吳人，子友仁，字元暉。
王庭筠，字子端，號黃花老人，遼東人。
吳琚，字居父，號雲壑。
泛觀唐宋二代藝術，任何種類，任何部份，俱有充分的自己進展力。而山水花鳥畫的發達，最足使人驚異。唐宋人對自然與人生的最高理想，多在山水畫與花卉畫中實現出來。宋郭熙的林泉高致集中，論山水畫的藝術精到極點。郭氏本他自身的體驗，定山水畫的基點有四階級：
（一）所養充實——充實的人格。
（二）所覺淳熟——純粹的感覺。
（三）所象衆多——雜多經驗。
（四）所取精神——焦點的捕捉。

現在講元代的繪畫．

元代以漠北蠻族入主中原，對於文藝，不知重視；一般臣民，都自恨生不逢辰，淪為異族的奴隸，所以文人學士，無論仕與非仕，無不欲藉筆墨以自鳴高，因此從事於圖畫的，不是用以遣興，卽是用以寫愁和寄恨；其寫愁者，多蒼鬱；寄恨者，多狂怪；以自鳴高者，多野逸．他們多是表現個性，而不兢兢以工整濃豔為能事，於是相習成風；這便是所謂文人畫．整個元代的繪畫，以文人畫的畫風，最為顯著．

元初的作家，以陳琳，趙孟頫等人為最著名，他們繼承宋代的餘緒，上追古風，產生了不少高古細潤之作．同時有高克恭一派，以寫意和氣韻為制作上的主要條件，他們實際上是承董巨的衣鉢的，不過各就其天賦的才力而更發揮光大了起來；他們的勢力在當時足與陳趙諸人相抗峙．

元代末葉的作家，多用乾筆擦皴，淺絳烘染．思想益趨解放，筆墨益形簡逸．

無論山水人物草蟲鳥獸，不必有其對象，只是憑意虛構；用筆傳神，非但不重形似，不尙眞實，乃至不講物理，純於筆墨上求神速，和宋代的畫風，大不相同。

至於元代繪畫的題材，不重歷史故實，田野風俗等，只是歡喜畫些墨蘭、墨竹一類的東西。這種畫當然與士大夫寄興鳴高的傾向相符合，況且作風簡略易習，所以自士夫而娼優，概多能之。以筆墨而論，元代繪畫的簡逸之韻，實不亞於前代工麗的作品。這却是繪畫史上以次進步的現象。

現在略敍元代的幾位可考的代表作家。在未敍之先，請先錄一段藝苑巵言中的話：

藝苑巵言說：『趙松雪孟頫，梅道人吳鎭仲圭，大癡老人黃公望子久，黃鶴山樵王蒙叔明，元四大家也。高彥敬，倪元鎭，方方壺，品之逸者也。盛懋，錢選，其次也。松雪尙工人物樓台花樹，描寫精絕。至彥敬等，直寫意取韻而已。當時人極重之，宋體爲之一變。』

高克恭,字彥敬,號房山,官刑部尚書.畫法傳董源米芾,兼學李成,自成一家.在董、米之外,又常作青山白雲,極有遠致.他的祖先西域人,遷居燕京,後移居浙江餘杭,暇時常策杖攜酒壺詩册,兀坐錢江之濱,望越中山岡的起伏,煙雲的出沒,因於政治之餘,用以作畫,筆跡嚴整,尤重用墨,巒頭樹頂,濃於上而淡於下,爲高氏獨到的心法.董玄宰說黃子久不及房山,因他能脫盡畫師習氣.

趙孟頫,字子昂,號松雪,官翰林學士承旨.他畫山水竹石人馬花鳥,構造精微,窮極天趣.嘗說:宋人畫不及唐人遠甚.又說:『作畫貴有古意,若無古意,雖工無益,人但知用筆纖細,傅色濃豔,便爲能手.殊不知古意既虧,百病橫生,豈可觀乎?』他生平得力處重在學古.原來中國繪畫,捨模擬無由入門,既窺堂奧,可以掉臂遊行,隨地都可自得.子昂少時專摹二李右丞營邱,及其老成,揮洒自如,有唐人之意致而去其纖,有北宋人之雄健而去其獷.子雍,人物極工細,山水林木,高古簡質,而長於畫樹.他的夫人管道昇,尤長蘭竹,作細篁,別有一種肥澤之致.

畫法齊備於唐宋，至元援扶義蘊，洗發精神，實處轉鬆，奇中有淡，而見眞趣。有人說：『元人貴氣韻而輕位置，其於形似之間，時或有失。』便疑唐宋之法，至元代中墜，不知元季諸畫人，多高人君子，借繪畫以逃名，悠然自適，不求庸耳俗目之賞識。四大家之黃、吳、倪、王，均爲棲息林泉之士，揮毫拂素，不過舒胃中逸氣。當時作家雖極力臨仿，已難夢見，俗語說：『宋人易摹，元人難摹。』確屬如是。四家之中，子久多蒼渾，雲林偏淡寂，仲圭主淵勁，叔明兼深秀，雖同趨北苑，而久異面目，要皆虛和蕭散，歸於王維一派，丹青水墨，純任自然，即子久之用赭石，叔明之花青，或有所偏，而雲林仲圭專工黑色，原屬一理，不可求之面貌之間。

黃公望，字子久，號大癡，又號一峯老人，他的畫師董、巨，晚年變董、巨畫法，自成一家，又極傾倒房山，他的用筆，多房山門徑，平淡天眞，不尙奇峭，逸致橫生，天機透露。居富春，領略江山釣灘之勝，生平畫格有二種：一種作淺絳者，山頭多巒石，筆勢雄偉，一種作水墨者，皴紋極少，筆意尤爲簡遠。

吳鎭，字仲圭，號梅花道人．他的山水師巨然，有帶濕點苔之法．點苔之法，得宋人三昧，遇興揮毫，非應酬世法，故筆端豪邁，墨汁淋漓，無一點市朝氣．

王蒙，字叔明，號黃鶴山樵．爲趙子昂外甥，畫法從鷗波風韻中來，又泛摹王右丞，得董元，巨然墨法．他的用筆，亦從郭熙捲雲皴中化出，秀潤可喜，細密者峯巒疊巘，蹊徑行迴，山居茅屋，無所不具．寫舟航，多寫朱衣漁叟，他的一種文士氣，可謂冠絕古今．生平極重子久，奉爲師範．倪雲林謂爲『五百年來無此君，』極稱賞之致．

倪瓚，字元鎭，號雲林．畫師李成和郭熙，筆稍加柔雋．雖平林遠黛，竹石茅亭，用墨蒼秀，絕無市俗塵埃之氣．後人說仲圭大有神氣，子久特妙風格，叔明奄有前規，而三家未免有縱橫習氣；獨雲林古淡天然，爲米癡後一人．中國的繪畫到了倪氏，院體與文人二派，非但勢成對峙，且高唱凱旋之歌了．同時朱德潤，字澤民，唐棣，字子華，龔閑，字聖與，師郭熙；徐賁，字幼文，王紱，字孟端，宗董、巨．趙元，字善

良，曹知，號雲西，似倪迂，方徒義，號方壺，皆畫雲山，亦四家的流亞.

元代北宗畫家，除錢舜舉院派的青綠山水之外.非常稀少.傳南宋馬、夏遺風者，僅有孫君澤、丁野夫、張遠、張觀等幾人，其中以孫君澤尤爲傑出.

花鳥畫以錢舜舉王淵爲巨擘.舜舉，名選，號玉潭，別號清癯老人，又號習嬾翁，宋景定時舉鄉貢進士，和趙子昂等均爲元初吳興俊士.長人物山水，最工花鳥，與王若水同爲元代花鳥畫泰斗.又長寫生，畫風整緻清麗，大概祖述宋的趙昌易元吉，兼徐黃二家法式，尤得徐氏沒骨法的神髓.王若水的花鳥畫，專師黃氏華麗鈎勒體.舜舉却獨去鉛華，而有冲淡清新的風格.山水則宗趙千里，以青綠金碧，與盛子照等得名於元代.容臺集裏說：

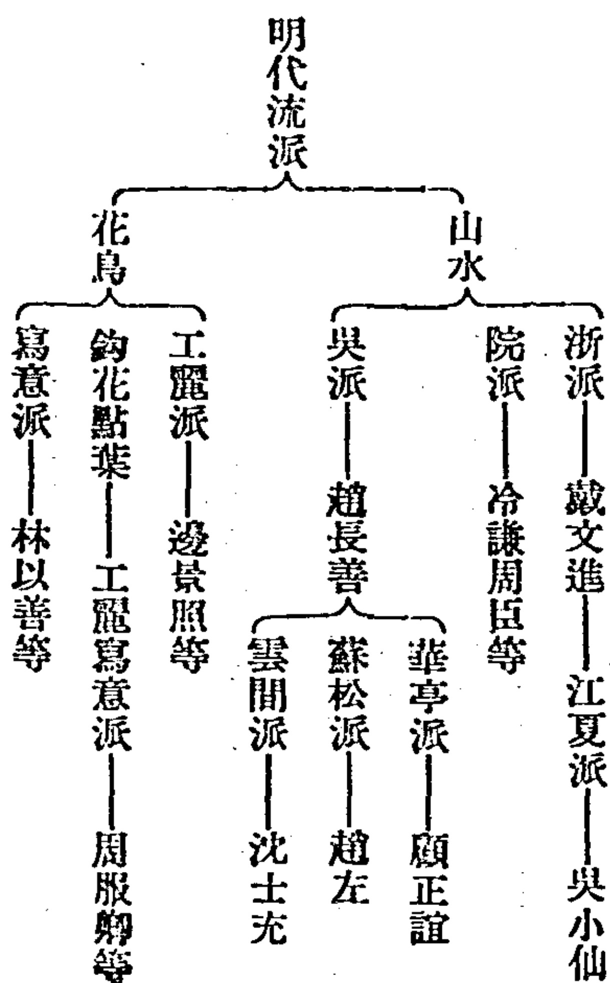
「舜舉山水師趙令穰，人物師李伯時，皆稱具體，趙文敏常常問畫法.」

嗣他畫派的有臧良等.

明代二百七十六年間，繪畫情形，非常複雜；派別紛岐，各自爲謀.但從大體

上說，各派繪畫，都是文學化的；在實質上，乃是支取唐宋元三代的體裁，而自成其時代的藝術．

明代山水畫的流派，最為顯著，大別之，可分為浙派，院派，和吳派．這三派消長之蹟，可分為兩個時期；從明初到嘉靖間為前期，這是浙派和院派幷行的時期；嘉靖而後，乃是吳派獨步的時期．現在先把明代繪畫的流派作表如后：



下：

明代畫家之著名者，不可指數，茲擇其較有關係於畫史之演進者，簡述如

明初有王紱，因不滿意於元末文人畫的疎放，又極力主張形似，提倡北派，嘗說：『取意舍形，無所求意，故得其形，意溢乎形，失其形者，意云乎哉？』此種議論，與倪瓚全處反對地位，亦因明代自宣宗，憲宗，孝宗，皆擅筆墨，偏重摹古，當時有喜商，字惟吉，善山水人物花木翎毛，超出衆類，爲明初士林所推重。

戴進，字文進，號靜庵，山水得諸家之妙，大體摹擬李唐馬遠爲多，稱爲浙派，與吳偉等大與北宗於當時。

吳偉，字士英，號小仙，山水落筆健壯，清逸絕俗，殊異衆工。

謝晉，字孔昭，號葵邱，師黃大癡。

姚綬，字公綬，號雲東，師吳仲圭。

杜瓊，號東原，杜堇，號檉居，師宋人，以上諸人皆開沈、文、唐、仇之先聲。

沈周，字啓南，號石田，又號白石翁．

文徵明，初名璧，以字行，更字徵仲，號衡山．

唐寅，字伯虎，一字子畏，號六如．

仇英，字實父，號十洲，太倉人．

沈周畫學黃子久，吳仲圭，王叔明，皆逼眞．獨倪雲林不甚似，其源從董、巨中來，而深得三昧．故意匠高遠，筆墨清潤，而於渲染之際，元氣淋漓．少時作畫，多小幅，至四十外，始拓爲大幅，粗株大葉，草草而成．元四大家後，惟石田爲一大宗．

文徵明，畫師沈石田，自立門戶，山水出入趙子昂、王叔明、黃子久間，兼得董北苑筆意．合作處神采風韻俱勝，格似趙子昂，然自具一種清和閒適之趣，以別子昂的姸麗，是由人品所至．翁覃溪言文徵明粗筆，叫做『粗文』，是他少年所作．龔孝升說他：『晚年脫去舊習，變爲濃鬱一派，無一筆非古人法．』白陽山人陳淳，字道復，陸士仁，字文近，錢穀，字叔寶，均傳文氏畫法，猶子伯仁，號五峯，子嘉，

字休承傳家法而略變面目

唐寅，畫山水人物，無不臻妙，得劉松年，李晞古的皴法，筆姿清雅，青出於藍。有人說他：『出自李成、范寬、馬遠、夏珪以及元四大家，無不精研．行筆秀潤縝密，而有韻度．蓋前能矩矱前哲，而和以天才，運以書卷之氣，故師法北宗者，皆存作家面目，獨子畏出而北宗有雅格．』當徵仲的清嚴在前，十洲的精密在後，而六如揖讓其間別有新趣，蓋勝於天姿者．

仇英，畫師周臣，特工臨摹．山水仿宋人，用意處幾奪龍眠、伯駒之席．然所作孤山高士及移竹煮茶，臥雪諸圖，樹石人物，皆用蕭疎簡遠之筆，置之唐六如文衡山之間，正未易辨．董玄宰不耐作工細畫，因說：『李思訓趙孟頫之畫，極妙又有士人氣，後世仿得其妙，不能其雅，五百年而有仇實父．』王麓臺亦說：『仇氏自有痛快沉着處．』四家而後，吳浙二派，互相掊擊，究其根源，一本宋元趙子昂、黃子久、吳仲圭、王叔明皆是浙人．文、沈從元四大家而正似浙派者．所惜學南宋

四家者，多蹈獷野，不爲世重，而明四家的末流，亦趨而愈下，因之華亭一派，繼而興起.

董其昌，字玄宰，號思白.

陳繼儒，字仲醇，號眉公.

趙左，字文度，

董玄宰，畫先摹黃子久，再仿董北苑，能師意而不逐痕迹，秀潤蒼鬱，超然出塵，墨法之妙，尤爲獨得.曾說：『唐人畫法，至宋乃暢，米元章爲之一變，惟不學米，恐流入易率也.』沒骨山水，明豔光景，恍若置身三泖間.但後來贋畫充塞，效董畫者，趙文度以下，無慮數十家，皆與董同時：除陳眉公趙文度以外，尚有沈士充，（字子居，）顧正誼，（字仲方，）宋旭，（字石門，）孫克宏，（號雪居，）遂成華亭一派.吳梅村作畫中九友歌，以董玄宰居首，王時敏，王鑑，李流芳，楊文聰，程嘉樾，張學曾，卞文瑜，邵彌均在其內，因此吳一派又有趙左的松江派，沈士充的雲

間派之別.

清代門戶之見,更加利害,其間繼述吳派的,有江左四王:

王時敏,字遜之,號煙客,太倉人,官奉常.

王鑑,字玄照,一作圓照,官至廉州太守.

王翬,字石谷,號清暉.

王原祁,字茂京,號麓臺,官司農.

清初,畫苑領袖,首推煙客,畫有特慧,水暈墨影,盡有根底.晚年更入神化,淵源靜默,藏而不露.他的用筆在着力不着力之間,尤較諸家有異.孫原祁,畫承家法,專攻大癡淺絳,尤爲獨絕.曾說:『筆端有金鋼杵,脫盡習氣.』然有代作者多入,他的眞蹟,不易見罷了.

王圓照,精通畫理,尤長摹古,凡四朝名繪,見輒臨摹,必須得他神肖.故他的筆法,超越凡流,直進古哲,而於董巨爲尤深造.皴擦爽朗,嚴重得沈雄古逸之氣,

爲煙客、石谷所不及。鑑與煙客爲子姪行，而年相若，互相砥礪，並臻其妙，論六法者，以煙客、圓照，並有開繼之功，末流稱婁東派。

王石谷，幼少嗜畫，運筆超逸，王廉州命學古法，引謁王奉常，遍遊大江南北，盡得觀摩收藏家秘本。曾自說：『以元人筆墨，運宋人邱壑，而澤以唐人氣運，乃爲大成。』然評論者猶說筆法過於刻露，實屬失之大熟的緣故。此後王宸，字逢心，王玖，字二癡，王昱，字東莊，冠之以麓臺亦稱小四王。至李世倬，號榖齋，唐岱，字靜巖，作家輩起，漸近甜熟，古意稍失，然與大四王同時並馳藝林，而能獨樹一幟者，有吳惲與四大王稱清初六大家。

吳歷，字漁山，號墨井，常熟人。

惲壽平，初名格，以字行，一字正叔，又號白雲外史。

吳漁山之畫，得王奉常之傳，刻意摹古，筆墨勁飭，如寫工楷。醇厚沈鬱，畫品在石谷之上，與惲南田異趣同旨。出色作品，深得唐子畏神髓，而絕無北宗面目。

王麓臺論畫，每右漁山，而左石谷．常說：『邇時畫手，惟漁山而已．』戴文節亦說：『沉厚之作，淸代當推吳墨井．』但晚年參用歐法，多作雲霧滃翳，非他的極品．惲南田，畫花卉合徐黃，而以祟嗣爲歸，獨開生面．間寫山水，如水村圖，細柳枯楊圖，皆超逸名貴，深得元人冷淡幽雋之致，每於荒率中，見秀韻，逸趣天成，而非石谷所能及．

明季之亂，士大夫的高潔者，常多托迹佛氏，以期免害，而其中工畫事者，尤稱三高僧，卽漸江，石濤、石溪．漸江開新安一派，石溪開金陵一派，石濤開揚州一派．畫禪宗法，傳播大江南北，成鼎足而三之勢．後人多奉爲圭臬．新安派宗元人，筆多簡略，便於文人；金陵派法宋人，筆多繁重，合於作家；揚州派稍爲後起，亦宋元非宋元，筆多繁簡得中，宜於文人作家二者之間．浙派開自戴進，盡於藍瑛，贛派八大山人而後，羅牧諸人皆非後勁；閩派惡俗，無足言．婁東末流，遞趨遞變，到了湯、戴，可說慶慶與古人比美了．

釋弘仁，字漸江，歙人，明諸生，稱梅花老衲.

釋髡殘，號石溪，又號石禿，武陵人.

釋石濤，號大滌子，又號清湘老人.

漸江，明甲申後爲僧，居黃山，王阮亭說：『新安畫家，多宗倪黃，以漸江開先路.』所畫層崖陡壑，偉俊沈厚，非如世人的疎竹枯株，自與倪高士相比. 曾遊武彝匡廬，得其勝概，著有畫偈一册，同郡孫逸、汪家珍、查士標，合稱新安四大家. 當時蕭從雲，字尺木，與孫逸齊名，又稱孫蕭. 程邃、謝紹烈、鄭旼、汪樸、汪之瑞，皆能師法宋元，超異肅流，後世學倪黃者，非枯即滑，而大好江南山水，旣無董、巨名手，爲雲海生色.

石溪，住金陵的牛首山，山水奇闢，綿邈幽深，引人入勝. 筆墨高古，設色清湛，得元人勝概. 當時龔賢，字半千，號柴丈人，流寓金陵，與吳圻、鄒喆、高岑、吳宏、葉欣、吳造、謝蓀，號金陵八家. 他的支派，傳入淮揚之間，有顧符稹、袁江、潘恭壽等，至末

流僅存形貌，爲紗燈派，不能自振了。

石濤，山水蘭竹，筆意縱恣，脫盡窠臼，晚遊江淮，一時學者很多，遂開揚州一派，最有名者，爲號稱揚州八怪的金農、華嵒、鄭燮、李鱓等，然能師荆、關、董、巨、二米而得神采者極鮮。僅吳越猶存文人習氣，奚岡的勁利，方薰的秀潤，王學浩的沈着，筆墨之間，尙見婁東的遺意。他的繼起者，有湯戴。

湯貽汾，字雨生，號粥翁，武進人。

戴熙，字醇士，號鹿牀，錢塘人。

湯雨生，山水淸潤，筆意頗與趙文度相似。蓋婁東一派，上溯董思翁，不沾沾於時習，但僞本頗多，不易見其佳品。

戴鹿床，山水詣力最深，自言『太倉二王，望塵不及，石谷南田中晚傑作，當北面事之。董文恪邦達，號東山，黃勤敏鉞字左田，揖遜而已，餘未敢多讓。』著有習苦齋畫絜。張之萬，字子青，山水神似戴文節，稍爲疎簡。

花鳥畫，明代邊文進呂紀，均爲黃氏妍麗的院體派．其間有林良、陳道復、徐青籐，創寫意派，爲花卉的一變．又周之冕創鉤花點葉體，與院派寫意派成三大流．清代花鳥畫繼黃氏鉤勒一派的，有孫克宏等，繼周之冕鉤花點葉體的，有沈南蘋等．繼寫意派的，有石濤八大等，祖述純沒骨法爲清一代代表者，有王武，蔣廷錫，惲壽平三家．

王武，字忠勤，號雪巔道人，江蘇吳縣人．

蔣廷錫，字揚孫，號西谷，一號南沙．

王武，畫法崇嗣，筆意秀逸，點綴流麗，而多風致，王時敏曾稱揚他，須列入神品之內，可是元明以來的寫生，雖也有新意的創設，然大多均帶有畫院習氣，祗有忠勤，神韻生動，獨得妙趣．

蔣廷錫，花卉與南田直入元人之室，筆致清逸，或奇，或正，或工，或率，或賦色，或暈墨，都極精妙．傳他畫法的，有鄒元汁，湯祖祥等．

我國藝術的發展，所受域外思想和式樣的影響不少，這是我在緒論中已說過。而外國藝術的傳入，大多是以宗教做媒介，如佛教之於漢六朝隋唐藝術的影響，實占我國藝術史重要的篇幅，我在彫塑章內已論述了，在本章中也可約略看到。到了明代末葉，天主教由海道傳入中國，西洋美術之直接流入，於焉開始，影響所及，到現在還是很可看得出來，這是關於我國美術發展的前途的一件大事。我們欲知我國目前美術形成的內容以及未來發展一部份內容的預測，則對於天主教之於我國近代美術的關係，似乎不能不作一簡約的敍述。

天主教和我國繪畫的關係，比其他美術爲深；最初天主教傳入中國，不爲官民所容，到了萬歷七年，有教士名羅明堅(Michael Rumgieri)到廣州，二年之後，有名利瑪竇者接蹤而來；這時中國人信奉天主教的也日漸衆多了，西洋美術也開始在我國藝壇上揮發勢力了。

利瑪竇在上神宗的表裏有『謹以天主像一幅，天主母像二幅，奉獻於御

前。』這便是西洋畫傳入中國的開始。姜紹聞所著的無聲詩史內說：『利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，蠕蠕欲動，其端嚴娟秀，中國畫工，無由措手。』這裏所謂天主像，其實就是聖母像。當時有人問他的畫法，他說：『中國畫但畫陽不畫陰，所以面軀平正，無凹凸相；吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白，若側立則向明一邊者白，其不向明一邊者，眼耳鼻口凹處，皆有暗相，吾國之寫像者，解此法用之，故能使畫像和生人無異也。』從此西洋畫法見萌於中土了。

繼利瑪竇來中國者，有羅儒望、湯若望等，他們都攜帶了西洋畫來的。湯若望進贈圖像，是在崇禎十三年間的事。當時教士深知中國人士愛好圖畫，所以他們把它做宣傳教義的工具。一六一五年出版的利瑪竇著的中國佈教記和一六二九年畢方濟（B. Francis）所著的畫答，都言及用西洋畫及西洋雕版畫，以為在中國傳教輔助而收大效的事。

那時國人爲好奇心所驅，對於西洋畫，非常歡喜；學習西洋畫的人，也逐漸衆多，如墨苑卽爲名家丁雲鵬所摹；不得已一書中所載的圖畫，亦是名家所摹湯若望進呈的圖像。

天主教士，旣以繪畫爲傳教工具而收大效，於是教士而兼通繪事的，日益衆多。到了淸初，這種教士受諸帝所器重者，大有人在，其中尤以郎世寧和艾啓蒙二人爲最著稱。郎世寧是意大利人，家世善畫，康熙五十四年（一七一五）到北京，入值內庭，工翎毛花卉人物。淸乾隆三十年，回部被淸廷平服，郎世寧畫了許多凱旋圖畫。當時中國畫家參用西洋畫法者很多，而西洋教士，參用中國法以迎合皇帝心理者亦不少，於是中西畫學融合之機，從此發動了。

中國畫家之學西畫，或參用西畫法者，初以寫眞爲主。明代末葉，閩省莆田有名曾鯨字波臣者，流寓金陵，他的爲人，風神修整，儀觀偉然，寫照如鏡取影，妙得神情，其傅色淹潤，點睛生動，雖在楮素，盼睞頻笑，咄咄逼眞，若軒冕之英，巖壑

之役，閨房之秀，方外之蹤，一經傳寫，妍媸唯肖。每圖一像，烘染數十層，必竭匠心而後止。金陵瑣事，國朝畫徵錄，都有他的事蹟的記載。查波臣流寓金陵的時候，正是利瑪竇東來的時候；他目睹到天主像，天主母像；所謂烘染數十層者，乃是參用西洋法。波臣的弟子中，以謝彬、郭鞏、徐易、沈韶、劉祥生、張琦、張遠、沈紀諸人爲最傑出。

當時西洋美術，在宮庭間非常活動，民間畫家受其影響者，亦不乏人。張恕，字近仁，工泰西畫法，自近而遠，由大及小，都依照了透視學的法則。崔鏏，字象洲，工人物士女，學焦秉貞法，傳染淨麗，風情婉約。

不過當時中國畫家，對於西洋畫的譏評，很是激昂。張誧山評中國畫家所參入洋畫法而成的作品，說是『非雅賞好古者所不取。』鄒一桂評洋畫，說是『筆墨全無，雖工亦匠，故不入畫品。』證以上述，亦可見當時國人對於洋畫之不能滿意了。

問題

一 中國繪畫始於何時？三代時的繪畫遺蹟是怎樣的？

二 我國有無壁畫，始於何時，盛行於何時，其偉大的成績怎樣？試舉其例。

三 中國繪畫的人物始於何時，盛於何時，其中受過何種外來藝術之影響，著名的人物畫家是誰？試舉其名。

四 中國的山水畫最初著名者是誰，至何時始盛行，有何宗派之不同？著名的山水畫家，試舉其可作代表者之姓名。

五 中國的花卉畫盛行於何時？有無宗派？試將各時代之代表作家歷舉其名。

六 中國的臺閣人物畫以何時爲最盛行，有無著名的畫家？

七 中國畫的應用或在壁，或在石，或在絹素，試舉其著名之製作。

八 中國畫的理論及精神有無特殊的地方？

九 中國畫受外來藝術的影響約有幾度？試略述其情形。其結果怎樣？

第五章　書法

通常所謂書畫同源之說，大概是由於倉頡的象形文字而起的。伏羲所造的八卦，雖有畫意，但我們不能認爲文字。倉頡仰觀奎星圓曲的姿勢，俯察鳥獸山川的形態與痕跡，體類其象形而畫成字；這種象形的字，謂爲雛形的畫亦無不可，所以有書畫同源之說；但這種文字之爲我國文字的初祖，是無疑的了。

許氏說文自序說：『黃帝之史倉頡，見鳥獸之跡，而知分理之可相別異也，初造書契。』這是說倉頡觀鳥獸之跡而生發明文字的動機。孝經援神契上說：『奎主文章，倉頡效象。』這是說倉頡觀天象而生發明文字的動機。

六書的第一條便是象形。象形文字，是把物象畫出來隨體詰詘而成的文字。例如[古文](日)，[古文](月)，[古文](山)，[古文](水)，[古文](馬)，[古文](鳥)等。這些便是倉頡當時所造的文字，通常稱做「古文」，亦稱「篆書」。自從黃帝以來，一

直到周代的宣王時，二千餘年間，我國所通行的字，只是這種「篆書」

到了周宣王時，有史官名史籀，創制大篆，其體裁和古文不同．這種文字，在現存北平孔廟大成門左右兩廡下的十個周代「石鼓」上可以看到．這「石鼓」刻着宣王巡狩岐陽時史籀所作的頌詩，已在雕塑章述過．這「大篆」又稱「籀文」，春秋戰國時的銅器款識，間或亦用此種文字．

東周亡後，秦併六國，秦始皇焚書坑儒，古文差不多完全消失．於是始皇改革文字，命丞相李斯損益倉頡和史籀二家的文字，創造「小篆」．亦稱「秦篆」．同時他又命下邽人程邈創造「隸書」．李斯所書的泰山碑殘石，至今尚有二十字遺留在山東泰安的東嶽中．

隸書的成就，乃是起於官職的多事，以便施於徒隸的．這隸書又名左書，因爲其書法便捷，可以佐助篆書的不逮．這一點是我國文字最大的變遷．由篆入隸，在現在也還是並行的．

秦代還有一種字體叫做八分，是秦代上谷人王次仲所作。體裁和隸書差不多。自來關於「隸」和「分」的辯論文字很多。除佩文齋書畫譜外，清代翁方綱有篇專論，叫做隸八分考，其他如劉熙載的藝概及包世臣康有爲書中，都曾說到這個問題。

漢代初期，學童在十七歲以上，要受考試。關於書學方面，先令諷籀書九千字，然後才試以八體。所謂八體，乃是秦時流行的書法。即是一，大篆，二，小篆，三，刻符，四，蟲書，（字爲蟲鳥之形，是寫在幡信上的，）五，摹印（即是後世所稱繆篆，其文屈曲纏繞，是摹印章用的。）六，署書（凡一切封檢題字，及牓題屬之。）七，殳書（用於一切兵器的題識的。）八，隸書。從這八體上可以看出秦代字體改革後的種種不同書法的模樣。

從漢代經過晉代以至於六朝，書法又有了許多變化。現在所通行的「眞書，」「行書，」「草書，」都是這時候所產生出來的。除此之外，尚有「飛白」

一種。

漢代的隸書和秦代的不同，我們在漢碑上可以看到，其書法的精美，乃是學隸書的人的範模。

前漢元帝時，黃門令史游作「章草；」到了王莽時，又有「六體書」產生，但都不足論述，後世亦都不傳。到了後漢，有王次中者（不是秦時作「八分」的上谷人王次仲）作「楷書；」劉德昇作「行書；」左中郎蔡邕作「飛白」徵士張芝作草書。這些書家的遺迹，至今已不復有存。漢代的書法，除碑碣上的石刻隸書外，墨迹是很不易見到的。但我們可以知道，漢代書法是有着長足的發達的；凡古、籀、隸、分、楷、行、草等字體都是齊備的。

三國時有個名家，名鍾繇，字元常，是魏的穎川人；對於後代書法上，有着顯著的影響。他長於草書，於八分亦甚精。他寫的草書，有人以飛鴻戲海舞鶴遊天八字來形容。他用八分寫的魏受禪碑。今尚存於河南許州，是著名古碑之一。

書法到了晉代,是漸趨於藝術化了.晉人是最善書法的,所以人材輩出,爲嗣後書法家的典型.有衞夫人者,名鑠,字茂猗,是汝陰太守李矩的妻,她是很精於書法的,她著的筆陣圖,可說是她自己的筆法的敍述,她說:『陣雲墜石,斷犀弩發,枯藤崩浪,懸針垂露,玉筯古釵.』這些話都是她自己的經驗之談,於此可以窺見她的書法的大概.

晉代著名書家而爲後世所宗仰的有太常索靖(字幼安,)王右軍和他的兒子中書令王獻之.這父子二王的書法到現在還可以看到很顯明的影響.王右軍是有着古今書聖之稱的.

王右軍,名羲之,字逸少,以祕書郎中起家,爲右軍將軍,會稽內史,世稱王右軍.他臨池學書,池水盡黑.他的書法是直接受衞夫人的影響,間接學鍾繇.他的草書和隸書爲古今之冠.他的筆勢飄若游雲,矯若驚蛇.除精於書法外,兼工繪畫.

王獻之，字子敬，是羲之的第七個兒子．年輕時卽負盛名，才氣磅礴，高邁不羈．亦是工「草書」和「隸書」的，與其父幷稱二王．身爲建威將軍，做過吳興太守，徵拜中書令．去職後，以王珉代之，因此世人有獻之爲大令，珉爲小令之稱．除工書法外，亦能繪事．

二王的筆蹟，歷代都有榻本和刻帖，現今仍爲士林所珍貴的．

晉代的流行字體，以眞書行書草書爲最．這是因爲這種字旣通俗應用，又較篆書隸書便利的原故．

南北朝的書家，最有名的是宋的中散大夫羲興太守羊欣和梁的國子祭酒蕭子雲二人．羊欣，字子敬，長於隸書，與王獻之甚相交好．蕭子雲，字景喬，他的書法仿鍾繇和王右軍而稍變其體，最善草、隸、飛白．此二人均爲唐宋二代書家所好．

書品是始於南北朝的梁度支尙書庾肩吾．南北朝關於筆法的撰述有二

十四訣、永字八法等

唐宋以來的書法家，大都是源出於晉人。書法家之可稽考者，較前爲多；其中不乏後世典型的人物。

唐代初年的著名書法家，有祕書監虞世南（字伯施，）太子率更令歐陽詢（字信本，）中書令河南郡公褚遂良（字登善，）率府參軍錄事孫虔禮（字過庭）等。

虞世南，歐陽詢，都是學王羲之的書法。虞以遒媚勝，歐以險勁勝，世稱歐虞體。而歐陽詢更能八體，尤精飛白。

虞世南，在武德年間書孔子廟堂碑，在陝西西安府學。

歐陽詢的書蹟，有左列四碑：

一、宗聖觀碑　是武德九年書的，在陝西盩厔樓觀中。

二、皇甫誕碑　是貞觀初年書的，在西安學府。

三、房玄謙碑　是貞觀五年書的，在山東章邱．

四、九成宮醴泉銘　是貞觀六年書的，在陝西麟游．

褚遂良是學鍾繇和王右軍的，但能利用天聰，自成其古雅瘦硬之體．他的章草，以婉美稱，尙藏鋒，如印印泥，錐畫沙．其書蹟有左列之五碑：

一、房玄齡碑　在陝西醴泉縣北煙霞洞中．

二、伊闕佛龕碑　是貞觀十五年書的，在洛陽龍門賓陽洞外．

三、順義公碑　是貞觀二十三年書的，在醴泉縣北古村．

四、三藏聖教序碑　是永徽四年書的，在長安慈恩寺大雁塔．

五、同上　是龍朔三年書的，在陝西同州府學．以上五碑，除聖教碑微帶行體外，其餘都是眞書．

孫虔禮的書法，最像二王．他沒有書碑遺傳下來，僅有草書的書譜一書傳於世．

到了盛唐時候,書家之著名者有北海太守李邕,長史張旭,秘書監賀知章等.

李邕,字泰和.他的書法雖出自王右軍,而能擺脫其習,自成風格.他最長於行書和草書,至於八分和隸書,亦有獨妙之處.他前後共寫過八百通碑,至今尚存者亦不少,都是用行書寫的.

張旭,字伯高,以狂草名高於世.賀知章,字季眞,長於草書.

中唐時候,名書家有將作少監李陽冰(字少温),刑部尚書太子太師魯郡公顏眞卿(字淸臣),吏部侍郎徐浩(字季海)等.此三人中,以顏眞卿對於後世書學最有影響.李陽冰學的是李斯的字,而自成其勁利豪爽之體.徐浩於眞書、八分、行書,均所擅長.顏眞卿的書法,我們應特別提出來說一說的.

顏眞卿書法具有雄偉深厚的精神,筆力是遒勁秀拔的,善正書草書,全從漢碑得來.用筆的方法,是把鍾繇參入隸書,換句話說,就是用隸書的方法來寫

眞書.他是兼有帖學和碑學之長的.

顏眞卿的字,在他以後,向來不曾絕迹的.在宋代和元代,無所謂碑學,要學大字,非用顏法不可;那時候的書家沒有一個不從顏字轉出來的.

顏眞卿是唐代山東臨沂人,字淸臣.玄宗時候做平原太守.安祿山反時,顏氏獨自倡義討伐;到了亂事敉平後,遷任刑部尙書,封爲魯國公.德宗時,慰諭李希烈,持節不屈,爲所縊殺.諡號文忠.

顏眞卿的書法,分析起來說,是用蠶頭燕尾,折釵股,屋漏痕等方法的.點如墮石,畫若橫雲,鉤似屈金,戈同發弩;無一處不是有大力表現着的.他最著名的作品是麻姑仙壇記,是大歷六年書的,在江西撫州南城的麻姑仙壇,宋代有拓本.他所寫的碑,用眞書的較多.

晚唐時最傑出的書法人材是太子少師柳公權,字誠懸,亦是百世宗仰的人物.

柳公權是唐代華原人，元和初進士，官至太子太師．他的書法，極力變王右軍的方法，結體勁媚豐潤，自成一家．當時大臣家的碑誌，若不是出於他的筆，人家便要說子孫不孝．穆宗嘗問他用筆的方法，他回說：『心正則筆正．』他的筆蹟之存於今日者，有四塊碑：

一、西平郡王李晟碑　是太和三年書的，在陝西高陵．

二、義陽郡王苻璘碑　是太和七年書的，在陝西富平．

三、馮宿碑　是開成二年書的，在西安．

四、魏暮先廟碑　是大中六年書的，在西安．

上述唐代書家的書法，除碑誌外，眞蹟罕傳於世；惟有宋代淳化以下所刻的法帖，間有收入，足爲後世的師法．唐代的隸書，小有變化，與漢隸不同．

唐代佛教的寫經，亦是一種名貴的古品，傳世的尙多，近頃由燉煌石室發

自從隋代僧人智果的心成頌以下，關於論書和書品的撰述，有歐陽詢的三十六法，張旭的十二筆意，以及翰林供奉張懷瓘的用筆十法和書斷，李嗣眞的後書品，孫過庭的書譜等．而書人的傳記在此時亦漸備了．其餘的遺文，大都收入張彥遠的法書要錄裏．

南唐的李後主，學問淵博，詞章華麗，書法繪事，亦極精能．字工金錯刀法；所刻昇元帖四卷，稱爲法帖的鼻祖．

宋代剏設翰林圖書院，對於藝人，甚是優待，藝術的發達，很是顯著，書法當然不能例外．

宋代的書家，以端明殿學士蔡襄，吏部員外郎黃庭堅，蘇東坡，米元章四家爲最著名．

蔡襄字君謨，以楷書見稱，源出顏魯公．他對於眞、行、草，都很精妙．草書是變張芝、張旭之意，而以散筆作書，風雲龍蛇，隨手奔騰，世人稱之爲飛草．

黃庭堅，字魯直，號涪翁山谷道人，故稱黃山谷．仕於哲宗和徽宗二朝，曾任神宗時實錄檢詩官，稱爲太史．他的書法，是以王右軍，張長史爲法，而別闢蹊徑，自成一家的．楷書是他的特長，行草亦精．

蘇東坡，原名軾，字子瞻，號東坡居士，嘉祐進士，是宋代眉山人，是蘇洵的長子．神宗時和王安石議論不合，貶於黃州，樂室東坡．到了哲宗時召還，累官翰林學士兵部尙書．他除精書法外，於畫和文章，都是雄視百世飄逸不羣的．

米芾，字元章，是宋代襄陽人，號襄陽漫士，鹿門居士，又稱海嶽外史；累官禮部員外郎，爲書畫兩學博士；嘗旅居蘇州．書畫均得王獻之的筆意．

上述四家之書，都是縱橫揮洒，變化淋漓，與前代的歐、虞、褚、柳等人，全異其趣，自成一代的風氣．筆蹟遺留甚多，印爲法帖者亦夥．

法帖在宋代大盛．自南唐昇元帖出後，太宗淳化中命翰林侍書王著把自古至唐的名筆集成十卷，於秘閣中石刻而成，名曰淳化閣帖．元祐五年，更刻續

帖，名曰太淸樓後帖.大觀三年，命龍大淵集刻內府所藏的眞蹟，名曰大觀帖.南宋時，紹興年間所重刻的淳化閣帖，名曰紹興國子帖.淳熙十三年覆刻的修內司帖，及同年南渡後所得內府的眞蹟而摹刻的，合成一書名淳熙祕閣續帖，凡十卷.又有尙書郎潘師旦於絳州摹淳化帖幷參入別帖，刻爲絳帖二十卷.劉丞相於潭州亦摹刻淳化帖而成潭帖，共十卷.其餘還有臨江帖，廬陵帖，黔江帖各十卷；烏鎭帖二卷福淸帖四卷；澧陽帖十卷；蔡州帖，武陵帖各二十卷；彭州帖，汝州帖各十卷等，爲比較的著名，此外尙有許多.王右軍的蘭亭帖，以宋宣和年間所刻的定武本爲主要本，翻刻夥出.

作者押印於書畫的款識上，是始於宋代的.以蘇東坡，米元章，徽宗，趙子固等爲元祖，這一點是値得順便說及的.

元代以蒙古之族，入主我國，詔令文告，多用白話，曾制定蒙古新字；然當時工書者，仍守唐宋的支流，沒有去理會它.

元代的名書家，足以記者祇有趙孟頫一人.他兼工繪畫，他的生平已在前章講過.他的書法是法鍾繇和王羲之的，對於褚遂良和米元章，也很信仰，晚年學李北海，兼長篆、隸、行、草，尤以小楷爲最勝，實是元代一朝的宗匠.其書法的眞蹟，傳於現今者不多.印成法帖之存於今日者，以刻於皇慶元年的太倉州學李愿歸盤谷序四石爲冠，是明代的刻本.

元代的論書的撰述，著名者有蘇霖的書法鉤玄，劉惟志的字學新書，陳繹曾的翰林院要訣等.

宋元二代以來，尤其是明代到淸代的初葉，學者只知有帖學，很少注意到碑學.那時法帖的摹刻，較前代爲盛.前面說過的淳化帖，大觀帖，絳帖，潭帖等，官私摹刻，不知有幾十幾百種，一翻再翻，翻得愈差愈遠；學書的，除了這些法帖之外，沒有其他的範本了.

有明一代的書法，差不多完全是在帖學上用工夫的，其代表作家，當推祝

允明，文徵明，董其昌，倪元璐，邢侗，張瑞圖，孫克弘，米萬鍾，黃道周，王鐸等．其中可以特別提出來說說的，有董其昌，黃道周，王鐸三人．

董其昌的字是遠法李邕，近學米芾，是在二王的範圍內活動的．他得到清代康熙的鍾愛，一時臣下，如蓬從風，大家都學董字．自來評董字的，大抵言過其實．梁巘說：『晚年臨唐碑大佳，然大碑版筆力怯弱．』此話比較公允．

黃道周，字幼平，一字幼玄，號石齋，福建漳浦人，官禮部尚書武英殿學士，諡忠烈．他是明季與王鐸地位相仿的書家．他是要在二王範圍以外另闢新路的，大約他是看厭了千餘年來層層相因的字體了吧．他遠師鍾繇，再參入索靖的草法．他的書法，波磔多，停蓄少，方筆多，圓筆少．所以他的眞書，如斷崖峭壁，土花斑駁．他的草書，如急湍下流，被咽危石．這種地方是前此書家所沒有的奇景．

王鐸，字覺斯，河南孟津人，官禮部尚書，東閣大學士．降清，官至禮部尚書，諡文安．他一生陶醉於二王的法帖，天分又高，功力又深，結果居然能夠得到二王

的正傳，並能矯正趙孟頫、董其昌的末流之失．在明季，他可說是中興之王了．他的作品流傳者甚多，在他的擬山園帖中，可以概見他的優越的本領．

有清一代，書法的派別較任何前代爲複雜，並且也發達．其中原因，說來有兩個：

一、時代愈後，所接受的古人作品愈多，因此學者所取法的門類也廣闊了：

二、古人本無所謂「碑學」，到了清代中葉的嘉慶道光以後，漢魏碑誌，出土漸多，一時風尚，研究說文旁及金石文字，小學家既得碑誌做考證經史的資料，書學界乃得開個光明燦爛的新紀元．這時候摹刻碑碣拓本之風大盛，因此有碑帖二派的區別．有人說：『碑學乘帖學之微，入纘大統．』這話未免有些過分，但事實上乃是承認清代下半葉碑學比帖學爲盛，寫碑的人比學帖的人爲多．這件事是宋，元，明人所夢想不到的．

現在先從帖學說起．在二王範圍內活動的以姜宸英、張照、劉墉、姚鼐、翁方

綱、梅調鼎等最爲傑出.

姜宸英,字西溟,號湛園,浙江慈谿人,官順天考官.他的小眞書和行書爲最好.他是一代名士,是江南三布衣之一.

張照,字得天,號涇南,是江蘇華亭人.他的小字是學董其昌的,他的大字是學顏眞卿的告身.他的玉虹鑒眞,乃是近代數一數二的一部法帖.

劉墉,字石庵,山東諸城人,官至東閣大學士.他的大字是學顏眞卿的.尋常的書翰,含着蘇軾的厚味.

姚鼐,字姬傳,號惜抱,安徽桐城人,官中郎.他是著名的古文家.他的行書草書最好.他學書的程序,是借徑於元朝的倪瓚而上規晉、唐,一方面極力迴避當時所最風行的趙、董一派的柔潤的習氣.所以他的作品,姿媚之中,帶有堅蒼的骨氣,蕭疎澹宕,有着不可捉摸的神力的.

淸人之學倪雲林(參看繪畫章)的,除姚鼐之外,尙有惲格.他本是畫家,

是用花卉的筆意來寫字的.

翁方綱,字正三,號覃谿,又號蘇齋,河北大興人,官至內閣學士.他的字是學歐陽詢和虞世南的.

梅調鼎,字友竹,號赧翁,浙江慈谿人,名氣不大,只有上海和寧波人知道他.他是山林隱士,脾氣古怪,不肯隨便替人寫字,尤其是達官貴人,是他所最厭惡的.他的書法的高逸,爲有清一代之冠.他是以二王爲主,旁的無所不看,無所不寫.

在二王以外另闢新路的有沈曾植一人,字子培,號乙庵,又號寐叟,浙江嘉興人.他學黃道周和倪元璐,同時他在鍾繇和索靖二人身上也用功夫.他專用方筆,翻覆盤旋,如游龍舞鳳,奇趣橫生.

說到碑學方面,是以魏碑爲主.當時書家在這方面用功夫的,可分方筆和圓筆兩派.寫方筆的,首推鄧石如和包世臣二人.

鄧石如，原名琰，字石如，後名石如，字頑伯，號完白，安徽懷寧人。他生平用力於篆、隸，最深，他用作隸的方法作眞書，眞書的造就，比隸書稍遜一步。他的眞書完全是源出於六朝碑的，因爲他對於漢碑是很有根柢的。

包世臣，字愼伯，號倦翁，涇縣人。他的藝舟雙楫中有述書三篇，他自己的學程在上篇中說得很詳細。他的字取法於鄧石如的多，但他能用鄧的方法，去寫北碑，很見功夫。他的用筆，專取側勢。

其餘用方筆的還有趙之謙（字撝叔，一字益甫，號悲盦。）李瑞清（字仲麟，號梅庵，又號清道人。）梁啓超（字任公）等。

用圓筆寫碑字的有：張裕釗（字廉卿，號濂亭。）康有爲（原名祖詒，字長素，一字更生。）

清代精於篆書的人有錢坫（字獻之，號十蘭；）鄧石如（見前，）吳大澂（字清卿，號恪齋，又號愙軒；）楊沂孫（字子與，一字詠春，號濠叟；）及吳俊卿

（字昌碩，號缶廬）等.

以隸書見稱的，在清代有：鄭簠（字汝器，號谷口，）朱彝尊（字錫鬯，號竹垞，）桂馥（字冬卉，號未谷，）金農（字壽門，號冬心，）伊秉綬（字墨卿，號默庵，）及何紹基（字子貞）等.

清代對於顏字有心得的人，除上述的劉墉，伊秉綬，何紹基等都有傑出的成績外，其餘尚有錢灃（字東注，號南園，）張廷濟（字叔未，）及翁同龢（字叔平，號松禪，又號缾廬）等.

晚近好古之士，常喜推究文字的源流，以發掘所得古代蠡殼龜版上的文字以及敦煌石室所發現的漢唐的寫本，以求篆、籀、隸、楷的變化，這又是一條新闢的途徑繼此以往的變遷，又將如何，現在當然是不能逆料得到的.

問題

一　中國的書法，造端於何時？什麼叫六書？什麼叫八體？

二　大篆是誰創製的？小篆是誰創製的？盛行於何時？

三　隸書是誰創製的？盛行於何時？何為八分書，和隸有什麼分別？

四　自漢直到六朝，我國書法，更有何種變化？試略說其概．

五　晉代有何著名的書家？唐宋時代有何著名的書家？

六　關於研究書法的著述，有何著名之作？是誰著述的？

七　碑與帖有何分別？著名的碑和著名的帖，能舉其例否？碑盛行於何時？帖盛行於何時？

八　印章始於何時和書法有什麼關係？

九　我們當怎樣研究文字的源流？

第六章 陶瓷

本章所述,是陶器和瓷器.陶器廣義是指一切埏埴的工藝品;如樸陋的瓦器,粗厚的缶器等.但照普通意義,凡燒成的土器,謂之陶器.瓷器是一種堅緻的陶器,我國發明最早,這是世界各國所承認的.

現在先述陶器.

A 陶器

古代人所用陶器,最初是日光晒乾的坯,後來進爲火燒成的磚瓦,以作建築上的裝飾品,日用的什物,以及送死敬神的供品.這種情形,不獨中國如此,世界各國陶瓷的進化階段,類皆如此.

中國的陶器在神農氏時就有了.路史上說的,神農氏『謂木器液,金器腥,聖人飲於土,而食於土,於是大埏埴以爲器而人壽.』可以證明.

到了黃帝時,他命甯封爲陶正以利器用,至此陶術稍稍進步了.舜未登位之前,曾爲陶人,他對於陶術多所發明,作品之可稽者,有泰尊,虎彝,帷彝數種.

周禮一書,多言陶事.考工記中有論及市售的陶器,並列舉庖廚中及祭祀時所用各種陶器的名稱與其容量.關於製造法方面,說是用陶鈞和用模型兩種:陶人用陶鈞;旊人用模型.周時陶器上多刻文字,其字體筆法,和刻在當時銅器上的是一致的.

到了漢代,陶器都載有製作年代;其紀年之法:或用干支,或用君王的紀元.漢代陶器種類繁多,其重要者有瓦竈,瓦棺,瓦鐙,甕,甒,壺,尊,鬲,鼎,鑪,盦等.

釉藥的傳用,盛於漢代,以白綠二色爲最流行.漢時綠色釉的陶器,其質堅緻而爲玻化狀,扣之能作共鳴聲,但缺少潔白和半透明二要質,故不能稱爲瓷器.

堅緻精細的陶器，便是瓷器，漢代以後，進步甚速。所以我們敍述陶器，可以結束於漢代；漢代以後的陶器在技術上一仍舊法，雖間有變化，亦無甚足記，可記者唯有瓷器。唯我國有兩個著名的陶器出產區，關係我國陶器的發展甚鉅，不能不略加敍述。

這兩個大窰是江蘇省的「宜興窰」和廣東省的「廣窰。」

宜興窰在江蘇省的宜興縣，在太湖的西岸，其東面是蘇州縣，其西面是常州縣。這個窰的特長，在於燒造玩物，細巧精緻，莫與比倫。出品種類繁多，有微小茶壺式的瓶，菓形花狀的罐，有香瓶、脂盒、粉罐、茶碟、插花瓶、菓物盒，以及箸碟酒杯諸物。這種東西列諸桌上，均秀雅可掬。在清朝，王公大人常於胸前垂以此窰所製的朝珠，冰清珠晛，儀容千萬。此外如鼻烟瓶、烟管嘴、烟膏鉢、烟管口等，亦有此窰的製品，金固玉潤，清緻徹亮，勝過其他質料所製者。

宜興窰是一種細膩的紫砂窰。有些人泡茶的茶壺，都喜用此窰的出品，而

不用白色瓷器．壺形有如龍初離水的模樣，有如鳳凰及各種鳥的形狀．有如松竹節和梅花枝，亦有如桃，荷花，柘榴，佛手，香櫞等形象的，殊形詭制，種種不一．它們的顏色，可分為紅、淡黃、棕色、巧古力糖色等幾種．外部常爲凸起的塑畫，或陷入的印花，或雕鏤的精巧細紋．

宜興窰極盛於明代，是正德間供春所建的．到了萬歷時，有著名陶人吳某，製作於此．吳善於模古，曾倣造宋代的釉瓷和陰紫色官窰等．後有周高起作陽羨（宜興）茗窰系，載陶人身家的事實甚詳．

廣窰是廣東省所製陶器的通稱．廣窰出品多爲粗厚的缶類．其重要的窰廠有三處：

一個是在省北和福建省廈門相近的卜開窪的大窰．其出品皆爲藍色窰器，作奇異的形式，多屬居家應用的東西．

一個是在陽春縣．據廣東陶器誌上說：

「近日陽春縣之陶工，皆福建土人也。彼等除做造昔日龍泉之綠色窰器外，別無他能。且其所做造者，又非上品也。」

陽春縣所燒的陶器，火候失宜，結構粗鬆。上文所錄非上品者，想是指其質料而言的。

一個是在陽春縣南面的陽江縣，這是廣窰中最著名的一個窰。其窰質緻密堅固，極耐磨折。顏色有紅、褐、灰黑和純黑品類繁多，大別之，有建築上用的裝飾品，注水蓄魚的缸，園中陳列的花瓶，藏乾糧的罌罋及各種家用什器。此外有鬼神肖像，珍奇獸形以及小巧玩物與裝飾品。此窰的氣色甚爲暗褐，然全體都蒙以光滑的釉，這便是此窰特異的地方。

陽江窰的釉，斑駁陸離，於全體蒼翠色中，作綠色的紋理斑點。其紋點愈近邊緣，則色愈濃而漸呈棕黑色。有時其釉亦有作陰紫色的，亦有作茶綠及灰色碎紋的。其中亦有含血色波紋的，氣色深澤，光輝可愛。此外尚有釉水不流遍陶

器全體而在底之上部凝結了起來一若堆脂成爲不規則的弧線形的

瓷器乃是陶器的進化，陶器在漢代以後的發展，可在下面瓷器節內看到．瓷器可分二大類硬瓷和軟瓷．我國所出大部爲硬瓷，其質由二種原料揉合而成：一曰白土，一曰長石．現在講我國瓷器的發展史．

B 瓷器

通常稱瓷器發明於漢代，「瓷」一字到了漢代才有人言及．浮梁縣志說：

『據土人傳說，新平（卽浮梁）之瓷場，創於漢代，其工作繼續至今，從未有間斷．』

淸代乾隆年間江西御器廠監督唐英考查結果，謂瓷器確創始於漢代的昌南，卽是江西省浮梁縣的景德鎭．

漢亡魏繼，曾在洛陽製淡綠釉瓷，以飾宮殿．到了晉代，在浙江的溫州，建有東甌窰，又名越窰，創造藍瓷，爲後世著名的天藍色釉的初祖．到了隋代，雖國祚短促，却有綠瓷的發明．那時江西的瓷藝，已日漸進步了．據浮梁縣志所載，唐高

建國之初，有一浮梁縣陶人，負瓷到陝都，貢獻給唐帝，名曰「假玉．」到了武德四年，改浮梁縣爲新平．並有朝諭命霍仲初及陶夥年貢瓷器，以充御用，並列入正貢．把瓷器名爲「白玉，」乃是要把完美的瓷器，比之於高貴的琢玉吧！

到了唐代，瓷窰日見衆多，有朱隨者，曾爲新平總監，並奉諭燒造祭器，供皇陵之用．唐代的茶經，述嗜茶者所喜的各種瓷器，且依其色之能否增益茶色，別之爲類．茶經中說『邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色綠．』概可想見．

唐時杜甫有詩一首，論四川白瓷，說：

『大邑燒瓷輕且堅，扣如哀玉錦城傳；君家白盌勝霜雪，急送茅齋也可憐．』

唐時最著名的瓷器，要算直隸邢台縣即現今河北省順德縣的白瓷，和現今浙江省紹興昔稱越州的青瓷．這兩種瓷皆發清妙的樂音．相傳有樂工十人，以檀木棍扣其緣邊，作清妙諧和的樂音．

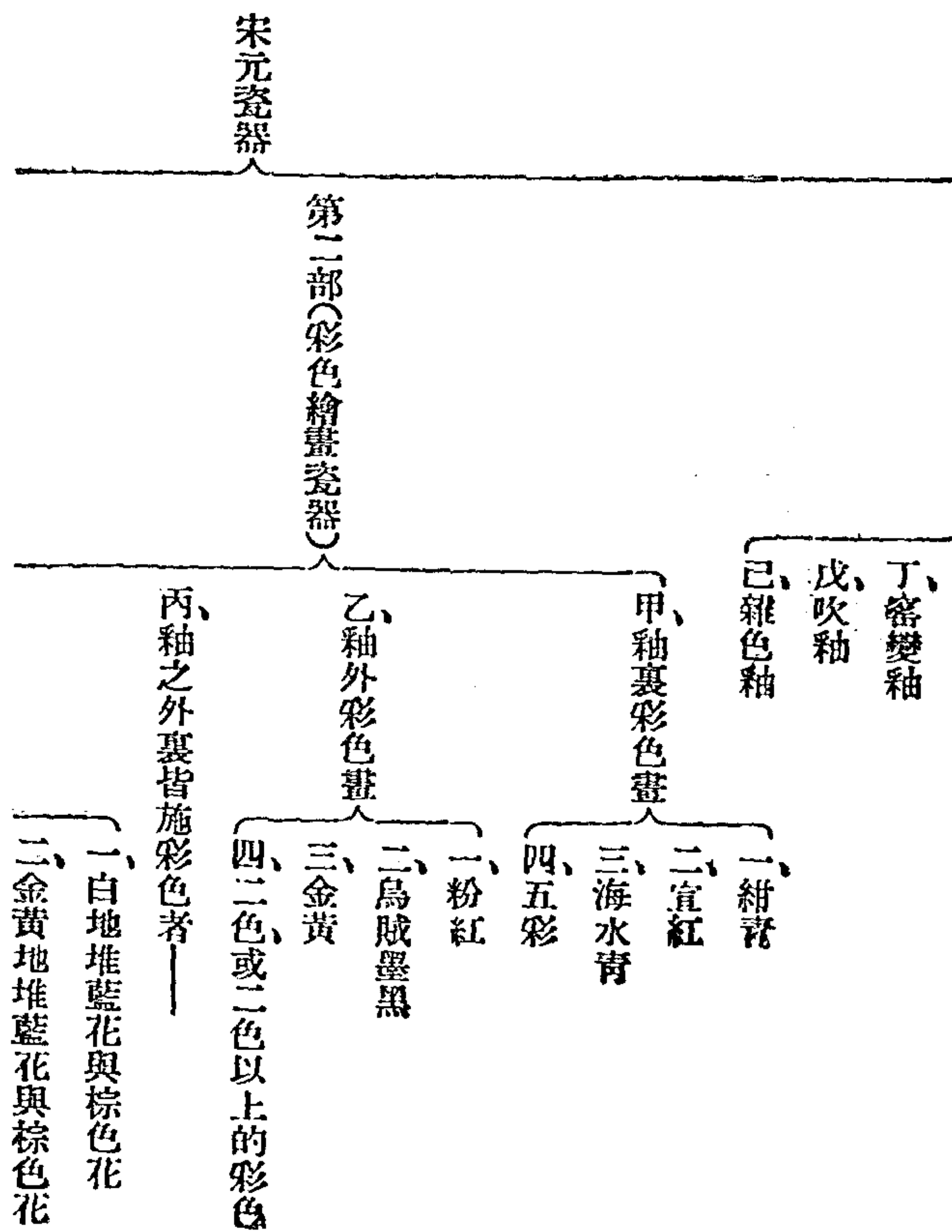
除上述兩地的窰廠外，唐代的窰廠尚有武德年昌南鎮（即景德鎮）陶

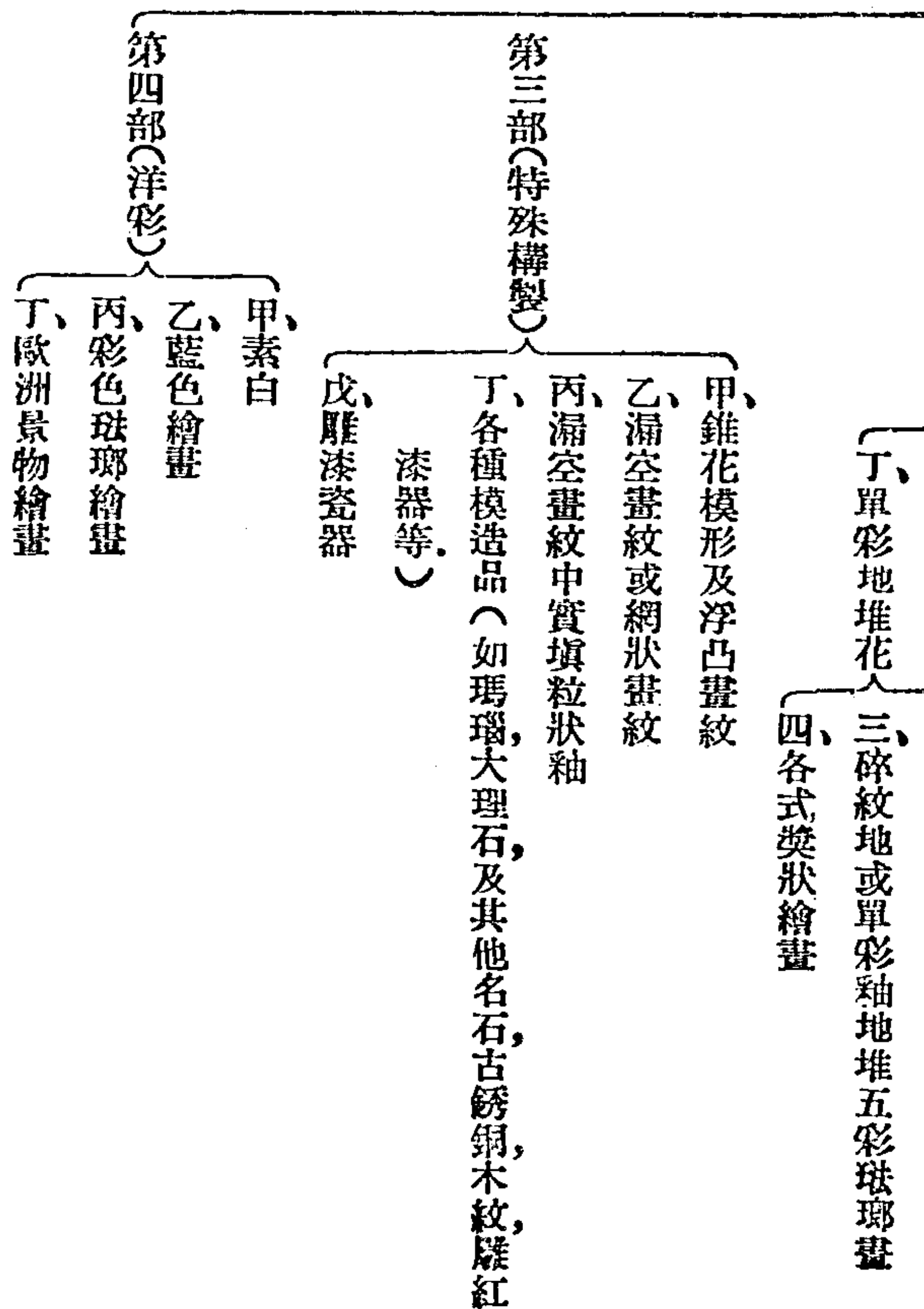
玉所主持的陶窰霍仲初主持的霍窰;四川邛州的蜀窰;甘肅秦州的秦窰;山西楡次縣的楡次窰;平陽府的平陽窰;湖南岳州的岳窰;西安府涇縣的鼎窰,婺州(卽今浙江省金華縣)的婺窰;安徽壽州的壽州窰.

唐末五代有兩個著名窰廠:一個是柴窰,在河南鄭州,由姓柴的人主持的.所造作品,皆進貢的,故又名御窰.瓷上有細紋,色青如天,釉明如鏡.瓷質薄如紙,聲清如磬,滋潤細媚,無與比倫.形式亦極精美.還有一個是吳越時錢氏造的祕色窰.其瓷祕色,而淸亮過於南宋.

自宋代到元代的滅亡,我國瓷術有了一個空前的發展.這時期的作品,均以古樸冷逸著稱於世.茲先將宋元兩代的瓷器,從款式上分類,列表如下:

第一部(無繪畫瓷器)
- 甲、素白
- 乙、無碎紋單彩釉
- 丙、碎紋釉


宋元瓷器
丁、窰變釉
戊、吹釉
己、雜色釉
第二部（彩色繪畫瓷器）
甲、釉裏彩色畫
一、紺青
二、宜紅
三、海水青
四、五彩
乙、釉外彩色畫
一、粉紅
二、烏賊墨黑
三、金黃
四、二色或二色以上的彩色
丙、釉之外裏皆施彩色者——
一、白地堆藍花與棕色花
二、金黃地堆藍花與棕色花



右表的第一部，代表宋代的瓷器，其瓷大概皆蒙以單彩釉，表面顯碎紋，但

亦有平滑無紋者.顏色方面,有光澤不同的各種白色,有藍灰和紫灰色,有鮮紅,有暗紫;有各種的綠色:淺者好似海水,深者好像橄欖.此外有各種的褐色:淺者像淡褐色的羚羊皮,深者則陰暗而近黑.其中最名貴最著稱的是一種紅斑陸離的淡紫色瓷,葱綠色的龍泉瓷,月白色和茄皮色的均州瓷.而均州瓷的窰變又特別珍貴,這窰變乃是由於釉藥中硅酸銅的酸化作用不同而起的.

上表第一部己類的雜色釉,乃是一種彩色裝飾的瓷器,是用不同色彩的釉藥,塗在素燒瓷上燒成的.此類瓷器,在宋代產量比較的少.至於繪畫的瓷器,在宋代爲更少.

宋代窰廠很多,茲舉其主要者敘述如下:

一、汝窰　在宋代河南汝州所造瓷器,蒼翠之色可與天藍色的鮮花比美.其釉大多凝於器底的上部,成爲不規則的弧線狀,好像猪油融化下流時,凝於中途模樣.表面上則成碎紋,或亦平滑無紋.

二、官窰　是宋代的御用窰.宋人初建官窰於河南的汴京,後來因避金寇的南侵,乃建新窰於新都,卽今之杭州.汴京官窰的釉色,甚爲瑩厚,有碎紋,並宜染着各種單彩色,以月白色爲最上等,粉青大綠次之,灰色爲最下等.杭州官窰的釉和瓷,都略帶赤色.遵生八牋記:『官窰在杭之鳳凰山下;其土紫,故足色若鐵;器口上仰,釉水流下,比周身較淺,故口微露紫痕也.』這兩窰燒出的瓷器,因爲在窰中起酸化作用,時有紅斑;與四周的釉色相輝映,尤覺閃耀靈變.有時倏這種紅斑,無意中成爲蝴蝶等生物的形狀.這是窰變,乃是此二窰的特色.

三、哥窰　建自龍泉縣的玩田氏,有處州章生一生二兄弟造瓷器.以兄造者稱哥窰,弟造者稱章窰.哥窰土脈細潤,體質甚薄,釉色青濃淡不一,有時亦作粉青或米色.有紫口,多鐵足.其紋裂如魚子狀,故又名百玻碎.

四、章窰　卽章生二所造.其製作地點與哥窰同在龍泉.土脈細膩,質薄,亦有粉青、翠青二色.足係鐵色,但少紋片.清代的唐英曾曰:『兄弟二窰,其色皆青,

惟有濃淡之分，磁皆鐵足，舊聞有紫足者，然未嘗目覩。二窰之別，卽在有無紋片耳。』

五、定窰　在直隸定州，其瓷質薄有光，有素凸花、劃花、印花等數種，花樣多牡丹、萱草、飛鳳等。顏色有紅白二種。以白色滋潤釉水若淚痕者爲佳，俗呼粉定，又稱白定。質粗色微黃者次之，俗呼土定。定窰以政和宣和年間所造者爲佳。北宋時造者爲北定，南渡後造者爲南定。北定貴於南定，這是因爲它的花紋精細，光素晶瑩的原故。

六、均窰　是在宋初時建造的。地點在均台，卽今之河南禹州。均瓷土脈細膩，釉色分數等：一、兎絲紋，紅若胭脂，現硃砂斑點，是上等；二、若青，若葱翠紫，若黑三種是中等；三、若青黑錯雜如垂涎，茄皮紫，海棠紅，猪肝，騾肺，鼻涕，天藍等色爲下等。元時樞府窰監督蔣起說：『近來新燒均瓷皆以沙土爲骨，釉水似微裂者，俱不耐久，眞均窰器，足底有「一」至「十」等字爲誌，釉似芝麻醬，刷之支釘

數枚.不然,皆仿造,非眞均窰也.

七、建窰　初造於建安,在福建省,後遷於建陽.到了元代,依舊存在.所製盌盞多係撆口,體稍薄,顏色淺黑而滋潤,呈銀色白波紋,成兎毫狀,或灰色的鷓鴣胸腹狀.

八、龍泉窰　是宋代初年處州府龍泉縣玩田氏建造的,其瓷世稱爲古龍泉瓷,以別於哥章二窰.這窰的瓷器,土質頗厚,然色澤葱翠,深淺分明,無紋片.所造盆,底上有雙魚,外面有銅綴環,體質重厚,形式不甚古雅.

九、景德窰　建於景德年間,改江西昌南鎭爲景德鎭,遂建此窰.

十、碎瓷窰　在吉安的永和鎭(卽今之廬陵縣)土粗且硬,體厚且重.顏色方面,以米色和粉靑二種爲主.製造方法,是用滑石配釉,走紋如塊,再以低墨土及赭石擦後揩淨,卽隱含紅黑紋痕,細碎可觀.亦有碎紋素地上加靑花者.宋代的碎瓷,後人多誤爲哥窰.其實碎瓷紋理,與魚子紋不同,且無鐵足,叩之又不

能作清脆之聲，祇可謂之碎瓷而已。所謂鐵足者，即是足作鐵色，後世仙窰中小件瓷器，皆有精仿。

此外宋代的窰廠還有很多，但規模較小，在當時的地位等諸附庸。其中尚可錄其名稱者，有景德鎭東面湘湖市的湘湖窰；吉安永和鎭的吉州窰；南渡時象山縣的象窰；徐州府蕭縣白土鎭的蕭水窰；杭州府餘姚縣的餘杭窰；北宋時東京的東窰；直隸廣平府磁州縣的磁州窰；建安縣的烏泥窰；處州府麗水縣的麗水窰；安徽宿州縣的宿州窰；安徽泗縣的泗州窰；河南衞縣的河北窰；南陽府唐縣的唐邑窰；西安府的耀州窰；浙江處州的處窰（明初移於龍泉，與上述處州各窰不同。）以及平定州的平定窰（亦稱西窰）等。

元代的瓷器，在技術上並無若何進步，但式樣的種類衆多，前表所舉第一部至第四部中所載，元代都具備的。茲述其主要窰廠如下：

一、樞府窰　是元代的御窰，蔣起所建造。瓷細白而式薄，有印花五色花，多

小足；又有大足器，高盌，薄脣，弄絃等碟，馬蹄盤，腰角盂等名目．器內寫「樞府」二字爲誌．當時民窰亦多倣造，然千百中不得一佳者．御器之佳，皆蔣氏一人力也．

二、止脫窰　元代改宋代的監鎮官爲提領，到了泰定年間，提領止脫課民窰，一時民窰頗稱盛．當時江湖川廣所用瓷器，多係靑花，畫花，雕花等花樣，又以蟹爪紋者爲佳；這些都是當時的民窰．但這幾種瓷器，必須底上要有芝蔴花，細小掙釘，始非贋鼎．

三、湖田窰　建造於元代初年，窰址在河南岸口的湖田市．瓷很粗，黃黑色，亦有淺白中稍帶黃黑色的．當時流行湖的東西．元代的瓷器，如底上有釉者，都是用糖色刷成的．這類器具，大多是瓶、罐、盌、碟、酒盃之類，都是小足粗底的．

元代的窰廠新設者，沒有宋代多，除上述三窰外，尙有彭均寶燒的彭窰；廣西省臨川縣的臨川窰；宣州的宣州窰；河南洛陽縣的洛京窰；江西南豐縣的南豐窰以及西安咸陽等處出品的關中窰等．

到了明代，中國的瓷術便有了驚人的進步。那時朝廷徵發瓷器之多，實是空前未有的。據 S. W. Busbell 說：在西歷一五五六年，其徵求物中有三萬六千三百五十盌，及與此盌相配之盤碟三萬五百，又有六千瓶，六千九百杯，及每隻值銀四十兩的大魚缸。此類徵發文書，可於景德鎮之公家藏書處得之，書上皆載有年月，實爲考求各種瓷器釉色及裝飾者的眞知識寶藏。

中國各種瓷器的名稱，到了明代乃大備。在一五四四年，詔製一千三百四十桌的瓷器，每桌共二十七件，其中三百八十桌的瓷器，是白地藍花，並繪龍一對，有彩雲護着。一百六十桌是粉紅色的；一百六十桌是塗琺瑯質，用黃色的；還有一百六十桌是塗綠色琺瑯質的，光澤瑩徹，異常美觀。又有紫金色的，其釉呈出各種黃色的淡影。

明代創國之君朱元璋，在帝位的第二年，卽在景德鎮的珠山，建造御器廠，通常稱做洪窰。嗣後的君王，相繼增修，精益求精。自此以往，製造瓷器乃成爲江

其出品除供給全國外，且輸運世界各邦．

西景德鎮人的專業．一切古今的名瓷，在景德鎮均有模仿；各種新製，相繼發明．

茲將有明一代的著名窰廠敍述如下：

一、洪窰　洪武二年所建，在景德鎮的珠山，是官窰：分大龍缸窰，有青窰，風火窰，色窰，匣窰，爁熿窰，共二十座．到了宣德年間，龍缸窰一半改爲青龍窰廠，同時官窰增至五十八座．正德年間，統稱爲御器廠．洪武窰的瓷器，細薄，大都分青黑二色，亦有純素的，但此種是不常見的．洪武窰的茶葉末色的大缸，是最常見的，此外尚有老僧衣色和鱔魚黃二種色彩．

二、永窰　是永樂年間建造的．瓷很薄，有脫胎，素白等名目．所造壓手盃，中心畫着雙獅滚繡球者爲上品，鴛鴦心者次之，花卉又次之．外的面部印着深翠色的花，式樣精妙．後世仿造的，與原物相差甚遠．顏色大略可分爲青花五彩兩種；鮮紅者爲貴，現在已不易見到了．

三、宣窰 是宣德年間造的，以鮮紅色爲最上品，青花和淡彩的次之，常以西紅寶石研末入釉，如魚靶盃等卽是，白茶盞，光明如玉，內有龍鳳暗花，底上有暗款「大明宣德製」，隱隱若鷄橘皮紋，大部出品上常多冰紋，鮮色血紋，宣德窰器，無一不精妙；小巧者尤佳，霽紅色有二種：一爲鮮紅，一爲寶石紅。

四、成窰 是成化年間建造的，以五彩的瓷器最爲著名，青花的不及宣窰畫手之高，但彩料精奇，神宗有成窰盃一對，値錢十萬貫，明代末年時已有如此價値，足見此物之貴重，自來論明代的瓷器者，首宣，次成，次永，次嘉，但是宣彩不如成，惟霽紅和丹青兩種，却又成窰不及宣窰，成窰至今已不多見，這是因爲成器大多是脫胎透釉的，不能久傳於世。

五、正窰 是正德年間造的，器質薄不一，有青、彩等色，而霽紅尤佳，正窰的青花，多有佳品，後有牟利奸人，竊售官窰的造法於民窰，到了嘉靖年，詔令禁止，其弊漸絕，霽紅以鮮紅和寶石紅兩種爲貴。

六、嘉窰　是嘉靖年間造的．當時因爲鮮紅土絕少，燒法亦不如前，僅以紅礬造器，其紅色遂大不如前．嘉窰惟有青色尙佳，五彩者遜於宣、成二窰多了．還有嘉窰的甜白甚美，自來燒造甜白的，都不及嘉窰．郭紀說：『世宗所用御器，有小白甌，名曰壇盞，其色如玉．又有魚扁盞，紅沿小花盒，足爲雅玩．其白小者，卽甜白也．』

七、隆萬窰　是穆宗隆慶神宗萬曆年間造的．器有厚薄，色有彩青．堆脂者粟起若雞皮，有發鬃眼若橘皮紋者甚佳．又有以淫巧爲物者，繪着祕戲圖於其中的．

八、吳窰　在神廟的時候，有浮梁人名吳十九的，能吟詩，工書畫，對於陶冶，也有着深切的嗜好，自號「壺隱老人．」他所製造的瓷器，稱爲吳窰．作品中以精瓷的茶壺，最爲著名．其他如流霞盞，蛋膜盃等，皆見重於一時．盞色明如鏡，亮如珠砂，盃色極白可愛．所製壺類，色淡青，如官哥二窰，但沒有紋片，壺底有「壺

隱老人」四字。

九、蝦蟆窰 明代末年間昌南鎭上有一條小街，燒造的瓷器獨小，式如蛙狀，當時呼爲蝦蟆窰。其器粗，質薄而堅。但小者色白而帶青。花樣方面，有青花、花朶、芝蘭朶、竹葉等。亦有不畫花而僅在捲口的周圍，描着一二青圈的，叫做飯器。亦有擊沿而淺色全白者。此窰亦名小南窰，因爲窰址是在昌南鎭的小街上的緣故。

十、龍缸窰 這個窰是專造大件的瓷器的。花樣多雲龍青花，青變雲龍，寶相花。式樣方面，有所謂青變雲龍蓮瓣大缸，青花白瓷缸，青龍回環戲潮水大缸，青花魚缸，豆青色瓷缸等。因爲花樣以雲龍居多，所以這窰稱做龍缸窰。

明代窰廠除上述十個之外，尙有足記述者如：隆慶萬曆年間周丹泉在昌南造的周窰，嘉靖隆慶間崔某造的崔公窰；泉州府德化縣的德化窰；廣信府興安縣橫峯鎭的橫峯窰；平涼府華亭縣的隴上窰；河南許州的鄧州窰；兗州府鄒

嶧的兗州窰;河南懷慶府的懷慶窰;河南宜陽縣的宜陽窰;河南陝州的陝州窰等等.

依照法國格萊宙蒂靄(M. Grandidier)的說法,自明末到清代的康熙年間,中國瓷器有了一個長足的發展,可以自成一個獨特顯著的時代.所以康熙年間,通常爲中外鑒識家共認爲中國瓷藝最盛的黃金時代.此時期所製的各種瓷品,足以證明此時是瓷術的特殊發展的,有單彩釉;有洪爐中燒成的繪飾;有熏爐中炙成的珠光琺瑯飾和五彩飾;有難仿造的藍白瓷等.有洋畫家郎世寧者,亦喜製窰,後人即用他的姓造兩種特殊的釉瓷:一是蘋綠郎窰,一是玉紅郎窰.這二窰的顏色,都是由銅硅酸的作用而起的.二者之中,尤以玉紅郎窰爲著名.法國鑒識家稱之曰「牛血」(Sang de Boeuf),其色眞堪與明代宣德年的霽紅爭豔.

康熙時瓷藝之盛,實應歸功於工部郎中臧應選,他管理景德鎮新建的御

器廠，所造的各種瓷器，如新製的單彩釉，康熙初年的綠色瓷品，末年的薔薇花瓷品，最爲世人所稱述．

康熙年間的窰廠最著名便是上述的新建景德鎮御器廠，廠務是欽命的臧應選管理的，他自己也會造瓷器，所以此窰又稱臧窰．此窰諸色兼備：以蛇皮青，鱔魚黃，積翠，黃斑點四種爲最佳；淺紅，淺綠，淺紫，吹紅吹青次之．唐英著的風火神傳中說：『臧公督窰，每見神人指畫呵護窰火中，則器必精矣．』至於五彩，青花及描金洋彩，都是精妙入神的．

康熙時西洋畫家郎世寧，所造霽紅器共分三種：最佳的是冰裂紋綠底，次則冰裂紋米色底；再次則冰裂紋白底；都是用鮮紅釉，呈橘皮模樣．至於花樣，有砂龍，紅藍，駿馬，九連燈，大小獨釣，小青龍，墨龍，吉紅，吉藍，吉青，四季花．小罐，有燈草底爲證．一切作品精妙之極，可以超越前代．世人呼爲郎窰．

康熙十六年，有邑令陽城人張仲舉禁止窰戶在瓷器上書寫年號及聖賢

字跡，以免破損時有所汚衊．

康熙之後，雍正和乾隆兩朝，也是值得特別提出來說一說的．這二代所製的瓷，與康熙時的固有不同，但這兩代之間頗稱相似，故並爲一節論述之．

雍正時有年希堯者，任江西陶政總監，唐英副之，後來唐英繼陞爲正．唐英文采斐然，熱心瓷藝，對於瓷事多所論述．年唐二氏，除發明新式的瓷飾外，又精思致志，仿製古瓷；各種古瓷標本，亦嘗自北京宮中發出，以供其仿造．茲請述雍正乾隆二朝的著名窰廠：

一、雍正窰　由年希堯管理的，當時又稱年窰．其器多蛋青色，潔白瑩素，兼青彩，描銀，暗花，玲瓏諸種巧制．仿造古物，無一不精．講到花樣，有方十六字，十二蓮，青彩花，九靈魁蓮，錦上添花罐，八寶靈芝，五彩松竹梅蘭，方口圓身，青花五彩，又有江山萬代，海水江牙各種眼藥小罐．有燈草底爲證．一切作品，無一不精妙入神．雍正的瓷器，有人說是楚撫嚴希堯監造，以年字誤作嚴，又誤稱楚撫，不知

年希堯重修的風火神碑記,至今猶存留着呢.

二、乾隆窰　在乾隆年間,由唐英督造,在當時最著名.唐英深精土脈火性,又能仿效古代的瓷器.一切作品,無不精美;仿古各種釉色,亦能巧合.進呈御用,頗蒙嘉許.又能製洋紫,凍青,銀洋彩,水墨烏金,琺瑯畫法,洋彩烏金,黑地五彩,藍花,白花,黑花描金,天藍,窰等釉.釉變之美,至此可謂集大成了.唐英曾奉旨編制陶冶圖二十頁,各附以圖說.他并做造龍缸均窰,規制絕肖.更出新奇,創造翡翠,玫瑰紫等釉色,都是他獨具的匠心的產物.

自從康熙到乾隆,江西官窰的主持人,我們知道是臧應選,年希堯,和唐英,他們督造的瓷器,都很精妙,都可超越前代.乾隆時新翻的式樣,爲前此所沒有的,有硃砂龍,百子圖,八駿馬,春分四季,秋分九季,鐵銹花,紫砂五彩等等.

嘉慶和道光二朝,因爲沒有監造瓷器的專員,所以器物不很精美;如偶得精美的瓷器,則其價值反高於前代;所以民間燒窰者獨多,出品叫做客貨.各種

倣造器物，其胎骨和釉色，都很粗淺．在嘉慶年間，瓷器的式樣，尚有可觀．到了道光初年，有杏鴿圖，四季花草，得勝圖，娃娃宜興，藍地五彩等花樣，亦尚可觀．但到了末年，除客貨的瓷壺精美可愛之外，所有青花五彩等，都是粗劣的，什佰中不得一佳．

清代的王公大臣，燒造瓷器，多有精美可觀的．其物大都爲名家所藏，各有堂名款誌．其種類甚多：堂名如慶宜堂，彩華堂，敬畏堂，養和堂，致和堂等；款誌有奇石寶鼎之珍，奇玉寶石之珍，及山解主人，幷齊軒，村等名目．

有清一代，除上述各種瓷窰外，尚有足記者，茲特擇要敍之如下：

一、甌窰　年代不明，製作地點也不詳．它的式樣是倣哥窰的，紋片是倣均官二窰．顏色甚多．

二、唐窰　這個唐窰幷不是前述乾隆時唐英所監造的窰，這個是在廣東肇慶府陽江縣的．所造瓷器，常見者有爐、瓶、盞、碟、盌、壺、盒等類．至於式樣方面，則

不免有刻眉露骨之弊.

三、高麗窯 即是朝鮮窯,質頗細薄,釉色和景德鎮所燒造的相同.其中有粉青色的,像龍泉窯.有細花的,像北定窯.有白花者,不很值錢.

四、佛郎西窯 又稱外國窯.所有作品,以銅鐵爲胎,用顏色藥嵌燒的,很是絢爛可觀.唐英說:『今之南人在京者,作酒盞,多彷佛郎嵌窯式,俗謂之洋嵌.其器頗可玩賞.』

我國造瓷,濫觴於漢代,到了宋元明清,有了長足的發達而集其大成.歷代諸瓷,大都官窯多而民窯少,民窯且都不及官窯之佳.由此可以看出我國著名的古瓷,大多出於帝王的愛好而成就的.他們擁着四海的財力,所以能够有製造精良形色美備的瓷器到手,這是理所當然的.

問題

一 何謂陶器?陶器始於何時?當初怎樣製造的?

二 周秦時代有何著名的陶器試舉其例?

三 何謂釉藥有何用處?陶器到何時始大進步?何謂窰?古時有何著名的大窰?

四 何謂瓷器?瓷器始於何時?當初是怎樣製造的?

五 瓷器盛於何時?有何著名之窰?試舉其名!

六 明淸之際,瓷器製造有什麼變化?

七 我國陶瓷器應否改良?當怎樣改良?

參考書

一 The Meaning of Art, Herbert Read 著

二 The Chinese Art, S. W. Bushell 著

三 Mission Archéologique Dans la Chines Septentrionale, E. Chavannes著

四 L'art Chinois, M. Paléologue 著

五 中國美術史· 日本大村西崖著 陳彬龢譯

六 中國畫學全史 鄭昶著

七 藝舟雙楫 包世臣著

八 美術叢書 上海神州國光社印

九 中國畫學淺說 諸宗元著

一〇 中國美術小史 滕固著

一一 東方雜誌中國美術號兩册

一二　佩文齋書畫譜

一三　中國繪畫史　中村不折著

一四　畫法要錄　余紹宋著

名詞索引

一畫至二畫

一乘寺 七三
八材 一四
八分 一一七
八兒卜匠 三九
八大山人 一〇六
丁敬 四七
丁敬身 四七
丁野夫 九八
丁雲鵬 一一三
卜開鑑 一四〇
二十四訣 一三〇、一三一
十二雜意 一三六
九成宮醴泉銘 一三三

三畫

大篆 一一六
大佛寺 三三
大同殿 七八
大四王 一〇五
大滌子 一〇七
大觀帖 一二八
大村西崖氏 三〇
千佛山 三三
千佛巖 三三
千岩萬壑圖 九九
千乘萬騎繞塔三匝圖 七二
三國 六五
三轎黃圖 五三
三十六法 一三六
三藏聖教序碑 一三三
山水序 七四
山水訣 八一
山莊圖卷 九九
山水松石格 七四
小篆 一一六
小四王 一〇五

四畫

王渙 二一
王毅 四二
王逸 六九
王徵 七四
王洽 七八
王說 八七
王蒙 九七
王紱 九七、一〇〇
王鑑 一〇三、一〇四
王翬 一〇四
王宸 一〇五
王玖 一〇五
王昱 一〇五
王武 一〇九
王著 一二七
王鐸 一三〇
王爾德 三
王玄策 三三
王劉九 三六
王百戶 四三
王小溪 四二
王元琛 四四
王國維 五二
王庭筠 九三
王若水 九八
王叔明 一〇一
王麓臺 一〇二
王時敏 一〇三、一〇四
王原祁 一〇四
王圓照 一〇四
王石谷 一〇四

王廙州 一〇五
王泰常 一〇五
王阮亭 一〇七
王學浩 一〇九
王次中 一一八
王次仲 一一七
王右軍 一一九
王獻之 一一九
六工 四
六玥 一四
六器 一五
六蘇 一五
六尊 一五
六朝 六五
六體書 一二八
文殊 二九
文嘉 四五
文宣王 二八
文宣帝 五五
文成帝 二八
文三橋 四
文徵明 四五、一〇〇、一一〇
天竺 七一
天壇 二九
天台山 三一
天主教 一一〇
天龍山石窟 三一
太武帝 五五
太戈爾 六〇
太室廟闕 二一
太平眞君 五五
太淸樓帖 一二八
孔廟 二一
孔謙碣 三一
孔彪碑 三一
毛庚 四七
毛婆羅 四四
毛延壽 七一
方薰 一〇八
方古林 四二
方徒籟 九六
中天竺 三一
中國藝術 一
中國佛教記 二一
元祐 一三七
佤英 一〇一
卞文瑜 一〇三
水村圖 一〇六
分舍利 六六
五塔寺 四一、六〇
不得已 一一三
心成頌 一二六
此脫銘 一四一
少室廟闕 二一

五畫

石鼓 七、五五
石鯨 一六
石牛 一六
石溪 一〇七
石禿 一〇七
石窟寺 三五
白佛山 三一、三五
白石翁 一〇一
白陽山人 一〇一
白雲外史 一〇五
北魏 五五
北齊 五五
北風圖 七一
北海淳于 三一
永銘 一四一
永甯寺 五五
永字八法 一三一
史記 五八、五九
史籀 一五
玉瓌 九〇
玉虹鑒眞 一三一
平康坊 七六
平定窯 一五一
古甆品錄 一六五
古陽洞石窟 三一

名詞	頁
世室	五〇
回寺	六一
左傳	六九
巨然	八三
正倉	一五五
米央宮	八、五三
瓦宮寺	七二
丘處機	九〇
包世臣	一七、一三四
玄奘三藏	三五
布達拉寺	六二
仙山樓閣	七七
用筆十法	一三六
六畫	
朱鶴	四三
朱小松	四三
朱滸崖	四三
朱龍川	四三
朱碧山	四三
朱澤民	八七
朱德潤	八七
朱彝尊	一三五
米芾	八二
米㨗	九七
米元章	八九、一三六
米萬鍾	一三〇
米克朗琪羅	九
西王母	一七
西雅圖	六七
西洽六家	四七
西平郡王李晟碑	一三五
安陽	三三
安庄	二四
安祿山	一二四
印史	四
印藪	四
汝窰	一四七
汝州帖	一三八
伊秉綬	一三五
伊闕佛龕碑	三
江貫道	八三
江山雪霽	七七
朵兒	三九
合宮	五〇
行書	一八
羊欣	一三〇
成窰	一五五
有巢氏	一二
伏羲氏	三
艾啓蒙	一三
考工記	四五、一三八
吉州窰	一五一
年希堯	一〇〇
字學新書	一三九
地獄變相圖	九六
七畫	
吳寬	四四
吳隱	七二
吳琚	八三
吳鎮	八七
吳倖	一〇〇
吳偉	一〇五
吳歷	一〇五
吳圻	一〇八
吳宏	一〇七
吳造	一〇七
吳敍智	一二四
吳道之	一三四
吳同僉	三九
吳發山	四三
吳之璠	四六
吳讓之	四七
吳偐廬	四七
吳道子	九六
吳道玄	九六
吳元瑜	八五
吳仲圭	一〇〇、一〇一
吳梅村	一〇三
吳漁山	一〇五
吳大澂	一三四

吳俊卿　一二四
李剛　二
李成　八二、八三
李唐　八四、八八
李嵩　八四
李鱓　一〇八
李斯　一二六
李矩　一一九
李邕　一三三
李後主　三五、一三六
李同知　二九
李文甫　四二
李流芳　四五、一〇三
李明仲　六五
李思訓　六七、六八
李宗成　八三
李公麟　八〇
李世倬　一〇五
李陽冰　一三三
李希烈　一二四
李嗣眞　一二六
李瑞淸　一二四
李大將軍　六八
沈粲　四六
沈周　一〇一
沈韶　一三三
沈紀　一三三
沈大生　四三
沈封胡　四三
沈曾植　一三五
沈石田　八六
沈士充　一〇三
沈滯時代　七
宋　三七
宋旭　一〇三
宋法智　三三、一二四
宋徽宗　六五
杜威　六七
杜瓊　一〇〇
杜甫　一四三
杜工部集　三八
孝堂山　七
孝堂山祠　一七
孝經援神契　一二五
呂紀　一〇九
呂洞賓　四七
何望漁　三七
何紹基　一三五
佛脸　一三三
佛郎西略　一六五
岐陽　一五
汪中　五〇
邢侗　一二〇
告身　一三三
均窑　一四九
岑東雲　四三
汾陽宮　五六
赤泉侯　七〇
利瑪竇　一二〇
伽司滴里司格奈　六一

八畫

周　八
周禮　一四、六九
周公　一七
周易　三六
周顯　四六
周笠　四六
周絡　一三七
周乃始　四六
周天章　四六
周宣王　六四
周之冕　一〇七
周高起　一〇四
武梁祠　七、一九
武榮祠　一九
武斑祠　一九
武州山　三六
武英殿　四六
武陵帖　一三六
武開明祠　二九

武陽平邑皇聖家　三
明　四三
明堂　五〇
明倫堂　二二
明光宮　五三
明光殿　七〇
阿房宮　八、一五三
阿育王　一二六
阿尼哥　一二九
阿錢块　六三
東窑　一五一
東甌窑　一四三
東坡居士　一二七
林良　一〇九
林俊民　八〇
林泉高致集　九三
金農　四七、一〇八、一三五
金陵瑣事　一一三
宜興窑　一二九
宜陽窑　一五八
宗炳　七四
宗聖觀碑　一三一
房玄謙碑　一三三
房玄齡碑　一三三
陀山　一三三
尚書　二八
妹喜　八三
邵彌　一〇三
供春　一四〇
搭窑　一四四
官窑　一四九
定窑　一四九
吳窑　一五六
拉飛爾　九、一〇
兩城山　二一
孟旋碑　三一
竺道一　二六
舍圍國　二八
亞迦坦　二九
居庸關　四〇
板的達　四〇
祁豸佳　四三
易元吉　九一
昇元帖　一二六
昌南鎮　一四三
泗州窑　一五三
河北窑　一五一
孤山高士　一〇三
法書要錄　一二六
長夏江寺卷　八八
佩文齋書畫譜　一二七

九畫

宣王　一五
宣德　四二
宣窑　一五五
宣州窑　一五三
建築　四〇
建元　四二
建窑　一五〇
建章宮　五三
南北朝　四五
南樓傳　七〇
南豐窑　一五三
南都堂山　三七
洛陽宮　五三
洛京窑　一五三
洛陽伽藍記　五四
後漢書　七〇
後畫品　七三
後書品　一二六
姚綬　一〇〇
姚燧　一三三
姚彥卿　八〇
范寬　八一
范中立　八八
胡太后　五五
胡舜臣　九三
姜紹聞　一一一
姜宸英　五三
帝堯陶唐氏　一二三

布拜有虞氏 三三
村 七
春秋 三六
臥雪 一〇三
飛白 一一九
洪窰 一四四
威尼斯 二〇
保寧寺 二四
毗盧佛 三九
侯瞻僧 四三
施天章 四六
柳公權 一二四
首山宮 五三
祈年殿 六〇
拾遺記 七三
兗州窰 一三八
祇園精舍 二九
皇甫誕碑 一三
風雨歸莊圖 八八

十畫

唐棣 九七
唐寅 一〇一
唐岱 一〇五
唐英 一〇六
唐窰 一六三
唐俊卿 四三
唐子華 八七
唐子畏 一〇五
唐邑窰 一五一
徐冊 四七
徐楙 四七
徐熙 八二
徐賁 九七
徐浩 一三三
徐易 一三三
徐崇嗣 六五
徐青藤 一〇九
孫韓 四七
孫仁貴 二四
孫忠祚 八三
孫君澤 九九
孫克宏 一〇三、一〇九
孫虔禮 三一
孫過庭 一三六
孫克弘 一三〇
高頤 三三
高昌 五六
高岑 一〇七
高克明 八三
高克恭 九三、八五
高嗣昌 六五
高麗窰 一六五
秦 八
秦篆 一三六
秦窰 一四四
秦一爵 四三
秦始皇 七八、五三
秦祖永 四八
夏禹 三三
夏珪 八五、六九
夏承碑 三〇
夏白眼 四三
倪瓚 九七
倪高士 一〇七
倪雲林 九七
倪元璐 一三〇
書斷 一三六
書譜 二三
書法 一一五
書法鈎玄 三九
袁江 一〇七
袁耀 四六
袁竹友 四四
翁方綱 一八、一三五
翁同龢 一二五
烏鎮帖 三八
烏泥窰 一五一
格饒得 四〇
格萊衛帶爾 一六九
哦特式建築 一二

峨特式藝術 四
硏 七、三
樂 七
烈裔 二六
崇山 三三
奚岡 四〇
泰當 五四
造模 五六
倉頡 六六
荆浩 八一
馬遠 九五、九八
索靖 一一九
桂馥 一三五
茶經 一四三
哥窰 一四八
神農氏 三
栢梁臺 二四
祝允明 三九、一三〇
益州記 七〇
展子虔 七二、七四
凌烟閣 七〇
粹芬集 九八
郎世寧 一三
祕色瓷 一四〇
陝州瓷 五六
埃及藝術 一
條內司帖 二六
浮梁縣志 一四三

十一畫

張嶽 一四
張騫 一四三
張收 七〇
張衡 七二
張璪 七六
張泌 八三
張著 八三
張照 一二三
張遠 九八、一三
張觀 九八
張琦 一三
張怨 一三三
張芝 一一六
張旭 一二三
張淨眼 一四四
張提舉 五九
張脩谿 七二、七三
張敦禮 八六
張青父 九八
張學曾 一〇二
張長史 一〇六
張謂山 一二三
張懷瓘 一五六
張彥遠 一三六
張瑞圖 一三〇
張裕釗 一四〇
張延濟 一五三
張仲舉 一五九
陳畝 七一
陳榮 八〇
陳琳 八三
陳淳 一〇一
陳鴻壽 四〇
陳豫鍾 四〇
陳用公 九九
陳繼儒 一〇三
陳道復 一〇九
陳釋曾 一三九
通鑑 二六
通天臺 八、四〇、五一
通濟渠 五六
通鑑外紀 六六
郭熙 九五、九七
郭翠 一二三
郭守敬 一五五
郭忠恕 六〇、八〇
陸青 九五
陸子剛 四三
陸探微 七二、七三
陸士仁 一〇二
祖白 九五

崔鶯　八五
崔鑄　二三
崔公路　一五七
淳熙　一三八
淳化帖　一三八
淳化閣帖　一三七、一三八
淳熙祕閣續帖　一三九
許百祿　四三
許昌宮　五三
許道甯　八三
康熙　四六
康有爲　一二七、一三四
康倩會　七三
曹知　九九
曹不與　七三
曹仲玄　八三
梁史　七三
梁蠟　一三〇
梁啓超　一三四
桂闕冊　一三三
梅花道人　九七
梅花老衲　一〇七
清欘老人　九八
清湘老人　一〇七
清夜遊西園　七七
乾隆　四六
乾隆窰　一六一
章窰　一四八
章華臺　八、五〇
貫休　八二
貫酉國　一一七
鹿臺　廿六、五〇
鹿門居士　一三七
紹興　一三八
紹興國子帖　一三八
習擲翁　九九
習苦齋畫絮　一〇九
婁東　一〇六
陶瓷　一三七
處窰　一五一
莫高窟　三六
曼茶羅　四〇
盛子照　九九
畢方濟　一二一
庾肩吾　一三〇
宿州窰　一五一
混交時代　七
啓母廟闕　二一
移竹煮茶　一〇三
雪嶺道人　一〇九
細柳枯楊圖　一〇六
國朝畫徵錄　一三三
麻姑仙壇記　一三四

十二畫

黃成　四三
黃易　四七
黃帝　五〇
黃寺　六一
黃筌　八九、九〇
黃石齋　一三三
黃景仁　四七
黃道周　一三〇
黃居寀　八五
黃公望　九六
黃大癡　一〇〇
黃子久　一〇一
黃勸徵　一〇八
黃山谷　一二七
黃庭堅　一三六、一二七
黃帝軒轅　三三
黃鶴山樵　九七
雲臺　七七
雲崗塔　三八
雲門山　三三
雲漢圖　七一
程邃　四七
程邈　一二六
程穆倩　四七
程嘉燧　一〇三
搭偈　一〇七

對答　一二
對學秘訣　七九
對中九友歌　一〇三
湯貽汾　一〇八
湯雨生　一〇八
湯祖祥　一〇九
湯若望　一一
項羽　五三
項昇　五六
馮緄墓　三三
馮宿碑　一二五
智者　三三
智果　一二六
象廊　六三
象窰　一五一
隋書　五六
隋煬帝　三二、五六
賀四　四三
賀知章　一三三
倮儸平　一〇五、一〇九
倮南田　一〇六
彭君寶　四〇
彭州帖　一二八
華函　一〇八
華塔寺　三三
隆慶　四三、四四
隆萬窰　一五六
陽明　五〇
陽羨（宜興）茗窰系　一四〇
景德鎮　一四三
景德窰　一五〇
喻浩　五六
惠崇　八六、六〇
喜商　一〇〇
曾鯨　一一三
婺窰　一四四
紫雲山　六八
斐命翠　四〇
萬佛溝　三三
開寶寺　五六
猗寶鈞　七四
菩薩寺　七六
焦秉貞　一三三
錐陣圖　一二九
湘湖窰　一五一
湖田窰　一五一
滋長時代　七
無辟詩史　一一
順義公碑　一三三
單排六玉碑　一三三
棲霞山石窟　三二
提調阿僧哥　一〇九

十三畫

楊督　七一
楊愷　七三
楊惠之　一四四
楊士賢　八三
楊安道　八七
楊文聰　一〇一
楊沂孫　一三四
董元　六四
董源　八二、八六
董其昌　四五、一〇五
董玄宰　九九、一〇二
董文恪　一〇八
雍正　四六
雍熙　三六
雍和宮　四五、六〇
雍正窰　一六〇
鄒喆　一〇七
鄒一桂　一二三
鄒元汴　一〇九
楚　八
楚詞註　一六九
雷特　一
雷塁　一七九
會稽　一七六
塑訣　一五四
詹成　一五六
普賢　一六九

傾宮　六三
詩經　六四
敬君　六九
葉欣　一〇七
楷書　一一八
邢銘　一四〇
蜀銘　一四〇
傳教盌　四七、五〇
達文西　九
虞世南　一三一
圓明園　六二
檢夾銘　一四〇
碎瓷銘　一五〇
義陽郡王苻璘碑　一三五
察翊思幹節兒八哈式　二九

十四畫

趙昌　九一
趙元　九七
趙左　一〇三
趙岐　四〇、七一
趙岐傳　七一
趙雲貿　四〇
趙良璧　四三
趙之琛　四七
趙之謙　四七、一四〇
趙子固　一一八
趙子昂　九七
趙伯駒　八四、八〇
趙伯驌　八〇
趙令穰　八〇
趙孟頫　九三、九二
趙千里　九七
趙文度　一〇三
趙景公寺　三三
漢　八
漢晉　三五、七〇
漢獻帝　七〇
漢元帝　一一八
壽星　二七
壽昌寺　三六
壽州銘　一四〇
瑞瓷　五〇、六三
語石　一〇七
端拱　三六
甜望　四六
齊銘　一五〇
兩清帖　一三八
維摩詰　一三
瞿院深　八〇
管道昇　九三
褚遂良　一三
磁州銘　一三三
琅琊瓷　一五〇
鳴沙山崖　三六

十五畫

劉裕　一〇七
劉爽　四〇
劉原　二九
劉旦　七二
劉白　七二
劉發　七二
劉埔　一三三
劉道士　九三
劉松年　八八、一二八
劉祥生　一三
劉熙載　一一七
劉德昇　一一八
劉惟志　一二九
蔡襄　一二六
蔡邕　七七、七二、一一八
蔡邕傳　七〇
蔡州帖　一二八
蔣仁　一四七
蔣和鏗　一四三
蔣廷錫　一〇九
鄭燮　一四七、一〇九
鄭簠　一三三
墨子　五二
墨苑　一二三
潘師旦　一二八

潛恭壽　一〇七
鄧石如　四七、一三四
鄧州銘　一五七
廣銘　一三九
廣東陶器誌　一四〇
魯峻　二
養心殿　四六
滕昌佑　八〇
蝦蟆銘　一五七
德化銘　一五七
藏壇選　一五九
稽古定制　一五七
衮陽洞石銘　三
輞川招隱圖　九九

十六畫

錢松　四七
錢穀　一〇一
錢坫　一三四
錢澧　一三五
錢舜舉　九
龍門　三三
龍聖寺　三三
龍大淵　一六
龍泉銘　一五四
龍缸銘　一五七
錫祿　四六
錫璋　四六
燕肅　八〇
燕文貴　八四、八〇
閻中　八五
閻立德　七七
羅銘　一四四
霍仲初　一四三、一四四
雕塑　三
曇隱　二六
璧碁　三四、七一
閻丘　五九
篆書　一五五
獨孤氏　三三
歐陽詢　二六
鮑天成　四三
梁節錄　四四
衛夫人　一二九
黔江帖　三九
徐杭銘　一五一
楓肝銘　一五三
橫岑銘　一五七
過生八殘　一四八
翰林院要訣　三九

十七畫

戴顒　八三
戴逵　七四
戴進　一〇〇、一〇六
戴熙　一〇八
戴道安　六六
戴文節　一〇六、一〇八
戴鹿床　一〇八
謝赫　七三
謝晉　一〇〇
謝蓀　一〇七
謝彬　一二三
謝君錄　四四
謝元深　七七
蕭齊　二六
蕭照　八五
蕭從雲　一〇七
蕭子雲　一三〇
蕭水銘　一五一
韓愈　五五
韓偍　九六
韓伯通　八四
隸書　一六六
隸八分書　一六七
彌勒　一五七
總章　七四
鍾繇　一二六
甌銘　一〇三
嶷人氏　七
僕仲謙　四四
顧和園　七六

優塡王 七一
襄陽漫士 一二七
繁榮時代 七
營造法式 六五

十八畫

鍾靑 三〇
鍾閣人 四七
魏菲先廟碑 一三五
臨江帖 一三八
臨川窯 一五三
獵碣 一一五
瓊筵 六三
簡文帝 六九
顏眞卿 三八、一二三
雙拼六玉碑 三三

十九畫

藝概 一二七
藝舟雙楫 一三四
藝苑巵言 九四
藝術之意義 一
闕全 九一
關帝廟 二一
關中窯 一三三
羅牧 一〇六
羅明堅 一一〇
羅儒望 一一一
籀文 一五八、一一六
釋山 一一六
繪畫 六九
藍瑛 一〇六
麒麟閣 七〇
邊文進 一〇九
麗水窯 一五一
盧陵帖 一三九
隴上窯 一五七
懷慶窯 一五九

二十畫

釋老志 三〇
釋迦像 七一
釋弘仁 一〇七
釋髡殘 一〇七
釋石濤 一〇七
蘇軾 九、六三
蘇霖 一二九
蘇東坡 一三六
饕餮圖 一六
寶宏果 一三四
耀州窯 一五三

二十一畫

顧岑 四七
顧亮 八三
顧汝珍 四四
顧云美 四七
顧愷之 七三
顧正誼 一〇三
顧符稹 一〇七
攝堂寺 一三三
澄陽帖 一二九
蘭亭帖 一二九

二十二畫

龔寬 七一
龔翔 九四
龔開 九七
龔賢 一〇七
龔孝升 一〇七

二十三畫

麟鳳碑 三
顯仁宮 五六

二十四畫

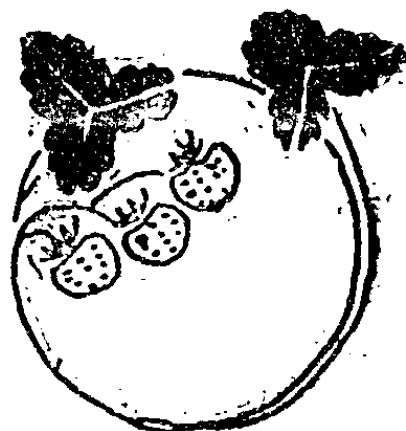
鑑賞 四〇
巒巖 二九
衢窯 四〇

二十五畫

觀音 三五
觀撫堂 七〇

中0227(全) 22,11.

中0236(全) 22,12.



近代藝術綱要〔中華百科叢書之一〕

豐子愷編　一冊八角半

本書取材，以人生觀及宇宙觀爲根據，詳述近代藝術進展的概況，自古典主義起，至新興諸藝術之解說止，分別闡明其派別及特色。全書內容包括：古典主義，浪漫主義，寫實主義，印象主義，表現主義，後期表現主義以及新興諸藝術之解說。取材新穎，文字淺顯；並附有名家作品多幀，俾資參考。一般愛好藝術者，此書足堪一讀。

油畫法之基礎

陳抱一著　一冊　五角

本書共分十四章：㈠繪畫研究，㈡素描，㈢油畫的發明，㈣色，㈤油畫顏料，㈥油類，㈦畫布及筆，㈧用具及畫室，㈨習畫的準備及注意，㈩靜物，⑪風景，⑫人物，⑬構圖略說，⑭技術的意義。並附泰西古今名畫家作品十八幀，藉供欣賞。

應用圖案

第一集　一元二角

〔中華學藝社叢書之一〕

馬公愚　李會靜編

本書內容豐富，凡裝飾、廣告、風景、人體、文字等，以及一切應用圖案，無所不備。選材新穎，意匠獨運，與普通失去時代性之圖案畫集，不可相提並論。本書可作中學及師範或專科以上學校藝術科教本或參考書之用；即一般有志研究藝術者，得此一書，不啻啓圖案之寶藏，取之無盡矣。

中華書局出版

中0769(全)柒　24,5.

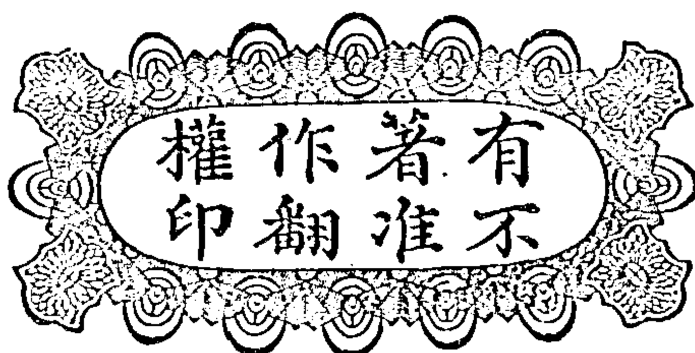
中宣會圖書雜誌審委會審查證審字第一六六四號

中華百科叢書 中國美術史（全一冊）

◎定價銀六角

（外埠另加郵匯費）

民國二十四年七月印刷
民國二十四年七月發行



編者　鄭昶

發行者　中華書局有限公司　代表人陸費逵

印刷者　上海靜安寺路　中華書局印刷所

總發行所　上海棋盤街　中華書局

分發行所　各埠　中華書局

（九〇六五）

註冊商標

